AUTHOR:

BAGIER, GUIDO

TITLE:

HERBART UND DIE MUSIK

PLACE:

LANGENSALZA

DATE:

1911

Master Negative #

91-80118-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Bagier, Guido, 1888- ~~a. Leipzig~~: Herbart und die Musik, mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie. Langensalza 1911: Beyer. VI, 168 S. 8°
¶ (Auch als: Pädag. Magazin. Nr 430.)

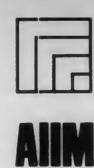
Leipzig, Phil. Diss. v. 20. Juni 1911, Ref. Riemann, Barth

[Geb. 20. Juni 88 Berlin; Wohnort: Dresden-Weißer Hirsch; Staatsangeh.: Sachsen; Vorbildung: Annensch. Dresden Reife O. 07; Studium: Leipzig 9 S.; Rig. 29. Juli 10.] [U 11. 3162

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

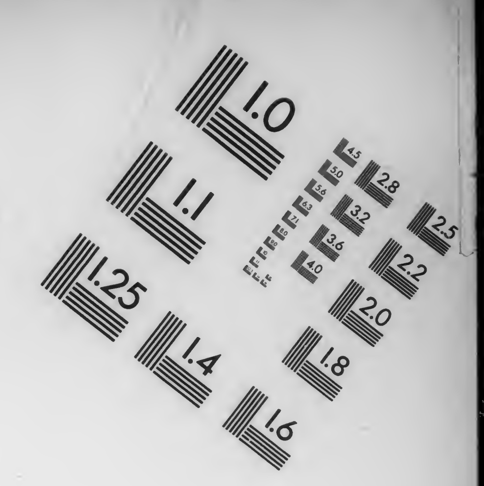
FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 7/2/91 INITIALS: SM
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

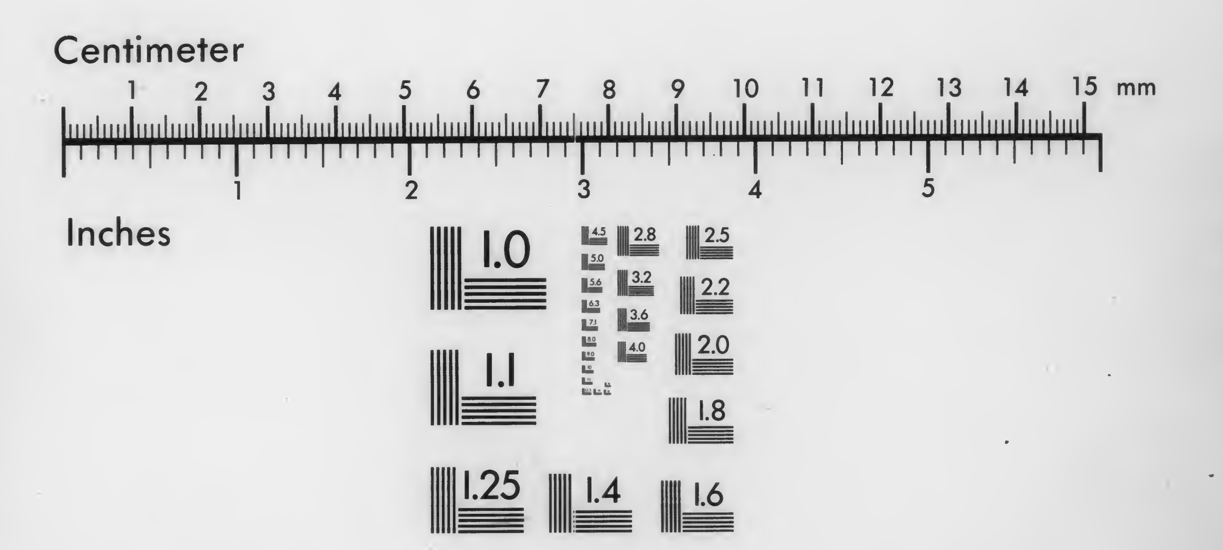


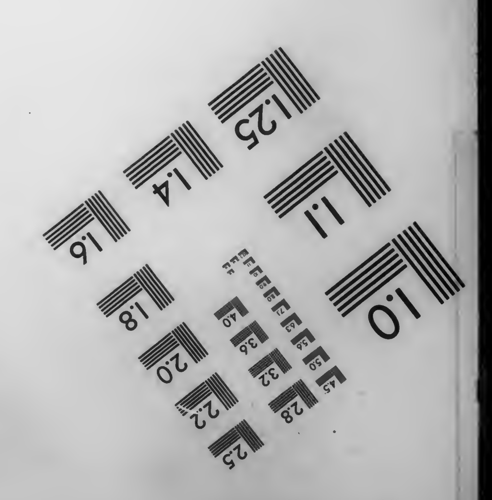
AIIM

Association for Information and Image Management

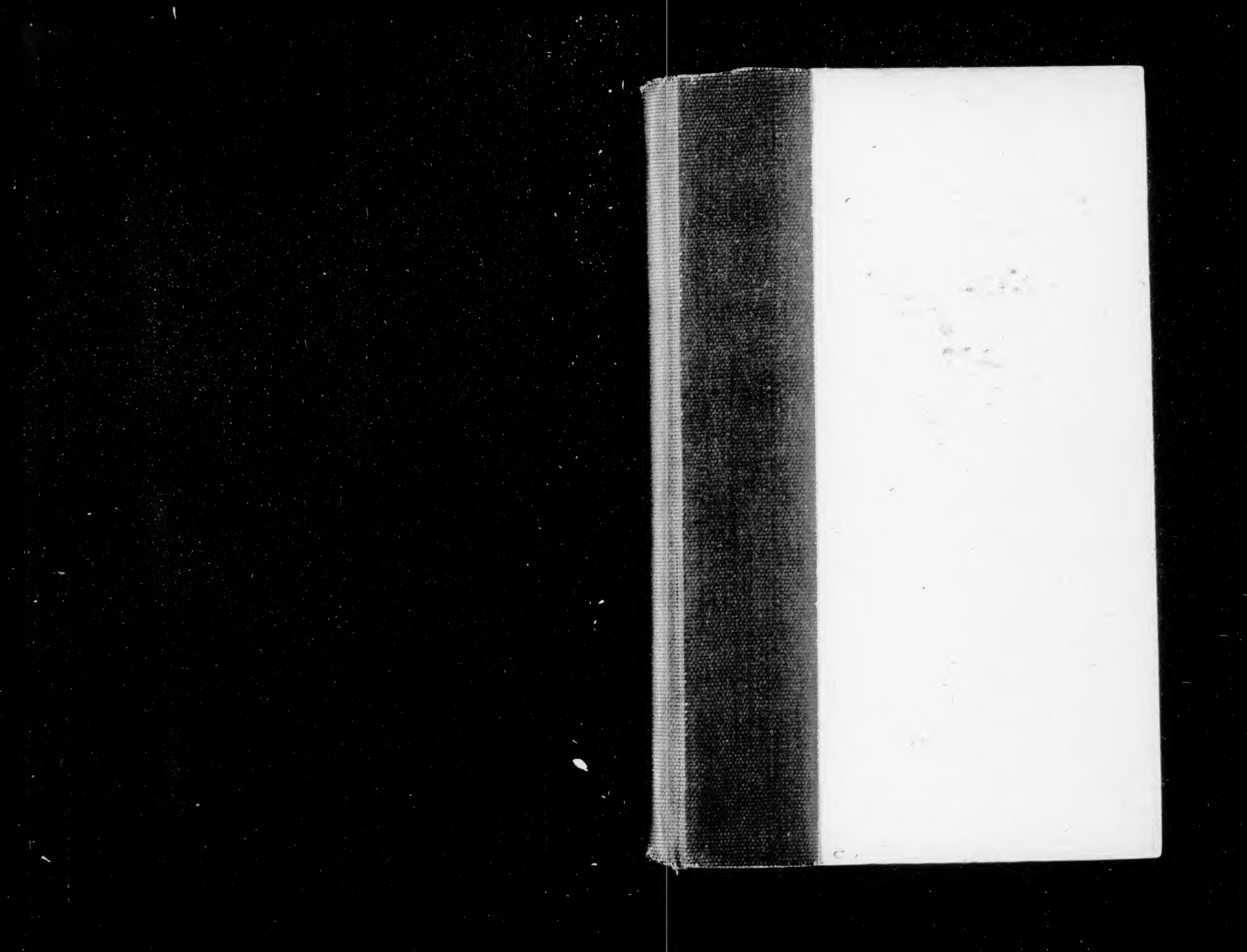
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202







MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.



Herbart und die Musik,

mit besonderer

Berücksichtigung der Beziehungen zur Ästhetik und Psychologie.

Inaugural-Dissertation,

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt von

Guido Bagier

aus Leipzig.



Langensalza,

Druck von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann),

1911.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Riemann und Barth.

Leipzig, den 3. August 1910.

Der Procancellar.
Rohn.

Dieses Heft erscheint gleichzeitig als Nr. 430 des Pädagogischen Magazins im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann in Langensalza.

Vorwort.

Der Umfang dieser Arbeit, deren erste Anregung ich Herrn Dr. H. Zimmer in Leipzig verdanke, sollte ursprünglich nicht über die Fähigkeit Herbarts als praktischer Musiker hinausgehen. Im Verlaufe derselben machte sich jedoch eine umfassende Darstellung auch der Beziehungen zur Musikästhetik und Tonpsychologie unumgänglich. Sollte es dieselbe vermögen, den engen Zusammenhang der Musik mit diesen Gebieten, die Bedeutung derselben für den »Menschen« Herbart darzulegen und ein wärmeres Interesse für diese Beziehungen hervorzurufen, so wäre dieses Unterfangen reichlich belohnt. Bei den psychologischen Untersuchungen wurden schwierigere Formeln so dargelegt, daß noch nicht mit dem Stoffe Vertraute leicht eingeführt werden; Berechnungen der höheren Mathematik konnten vermieden werden.

Neben der regen Anteilnahme, die Herr Dr. Zimmer dem Entstehen dieser Arbeit stets entgegengebracht hat, drängt es mich, auch den Herren Dr. Th. Fritzsch in Leipzig und Dr. Mann in Langensalza den wärmsten Dank für das liebenswürdige Entgegenkommen auszusprechen, die Einsicht in die Manuskripte der in nächster Zeit im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) erscheinenden Briefbände der Kehrbach'schen Gesamtausgabe freundlichst zu gestatten. Wesentliche Züge des biographischen Teiles sind erst hierdurch zu entwickeln möglich gewesen. Nicht zuletzt bin ich auch Herrn Pastor O. Flügel für mancherlei wertvolle Hinweise und Anregungen zu großem Danke verpflichtet.

Leipzig, 20. Juni 1910.

G. Bagier.

Inhalt.

Einleitung.

Nicht ohne Berechtigung könnte man den Satz aufstellen, daß die Betrachtung der Liebhaberei eines Menschen einen tieferen Einblick in das eigentliche Wesen desselben gewähre, als seine beruflichen Arbeiten in vielen Fällen zulassen. Nach dem Herder'schen Worte »Der innere Mensch mit allen seinen dunklen Kräften, Reizen und Trieben ist nur Einer« sind bei gerechter historischer Würdigung auch solche Fähigkeiten und Anlagen nicht zu vernachlässigen, die gemeinhin nur als das Leben zu verschönernde Talente erwähnt zu werden pflegen. Wer dächte nicht an die Beschäftigung mit den schönen Künsten, die zu allen Zeiten einer gewissen Pflege, sei es aus Modezwang oder persönlicher Eitelkeit, sei es aus wahrem innerem Bedürfnis, sich haben rühmen dürfen! Nur dort, wo ein natürlicher Drang zur Kunst führte, kann diese Liebhaberei Einfluß auf den ganzen Menschen gewinnen. Steht diese außerdem im Gegensatz zu einem beruflichen Zwange, so beherrscht sie vornehmlich das Urteil.

Die außerordentliche musikalische Veranlagung des Philosophen Herbart ist bekannt. Sie trat in seiner Jugend so stark hervor, daß man fast hätte meinen können, sie würde das ganze Leben bestimmen. Doch welches Ergebnis tritt dieser Annahme schroff entgegen! Wie, so

hört man viele Philosophen und Philosophierende entrüstet rufen, dieser kühle Forscher und trockene Systematiker sollte die Fähigkeit besitzen, sich die gefühlvollste aller Künste zu erobern, er, der das ganze geistige Leben in eine Mechanik von Vorstellungen preßte, hätte je den erhabenen Schwung der Phantasie verspürt! Die Tatsachen treten diesem scharfen Urteil klar entgegen. Der Herbart, den diese meinen, ist ein anderer, als der sich mit jugendlicher Begeisterung in allen schönen Künsten übte und mit nachdrücklicher Bewegung auch für den Geschmack Nahrung und Bildung forderte. Hier stehen sich zwei Anschauungen gegenüber, die zu vereinigen, die vorliegende Arbeit auf dem besonderen Gebiete der Musik bestrebt ist.

Die ausgezeichnete Arbeit Alfred Ziechners[1]) hat dieses schon auf dem allgemeinen Gebiete der Ästhetik geleistet und dabei auch die musikalische Seite derselben gestreift. Doch es ist bekannt, daß Herbarts Berührung mit der Tonkunst sich nicht darauf beschränkt, sondern eine ergiebige Ausgestaltung in seiner Psychologie erfährt. Hier weben Fäden von der Praxis zur Wissenschaft, die nicht ohne weiteres klar liegen und oft geleugnet worden sind. Es mag zugegeben werden, daß der Einfluß meist nur ein indirekter ist, zu spüren ist er trotzdem und darf ebensowenig vernachlässigt werden, wie auf dem bedeutenderen Gebiete der Pädagogik die ausübende Tätigkeit des Hauslehrers. Die Liebe zur Musik hat Herbart durch sein ganzes Leben begleitet, als ausübender wie als selbstschaffender Künstler hat er sich ihr ganz hingegeben. An der Hand seines Lebensganges und seiner Werke mag diese zuerst betrachtet werden, um dann ihre Einwirkung auf die Ästhetik, ihren Zusammenhang mit der Psychologie aufzuzeigen. Die Aufzeichnungen über Herbarts praktische musikalische Tätigkeit

[1]) Alfred Ziechner, »Herbarts Ästhetik.« Dissertation. Leipzig, Frankenstein & Wagner, 1908.

sind leider nicht sehr zahlreich, die Kompositionen seiner eigenen Feder sind zum großen Teil verloren gegangen oder unauffindbar, doch genügen die erhaltenen Hinweise und Kompositionen, vereinigt mit zahlreichen Stellen seiner Werke, die sich auf Musik beziehen, immerhin, um ein klares Bild von Herbarts Fähigkeiten, Geschmacksrichtung und Urteil auf dem Gebiete der Tonkunst zu ermöglichen. Natürlich durfte bei einem solchen Verfahren auch nicht das Kleinste unbeachtet bleiben, so daß unter dem Gesichtspunkte eines allgemeinen Urteils die Anführung scheinbarer Geringfügigkeiten nicht zum Vorwurfe gereichen möge. Eine künftige umfassende Biographie wird sich ohne Zweifel auch dieser nicht ohne Vorteil zu bedienen haben.

I. Teil.

Herbart als Musiker

1. in seinem Leben.

Johann Friedrich Herbart wurde am 4. Mai 1776 zu Oldenburg geboren.[1]) Jeden bedeutenden Menschen im Zusammenhang mit seiner Zeit zu erkennen, ist Pflicht namentlich spät zurückblickender Beurteilung. Ein Zeitgenosse und Freund Herbarts, J. Rist, entwirft folgendes anschauliche Bild selbst durchlebter Zeitströmungen:[2])

»Niebuhr hat irgendwo gesagt: ‚die um das Jahr 1750 geborne Generation trat mit eigentümlicher Kraft und Frische hervor‘. Wir setzen hinzu: das Geschlecht der Männer aus der Mitte der 70er Jahre wuchs zu innern und äußern Kämpfen heran, die ihresgleichen nicht gehabt, und die selbst ihrem Alter noch keine Rast gönnen wollen. Um ihre Wiege spielten die ersten Lichtstrahlen einer hoffnungsvollen Freiheit, unter fernem Donner. Ihre

[1]) Vergl. Hartenstein, Kleinere phil. Schriften. Bd. I. Einleitung S. VII ff. Leipzig 1842.

[2]) H. Ratjen, »J. E. v. Bergers Leben« mit Anhang »Erinnerungen von J. R(ist).« Altona 1835.

Jugendträume wurden von Stimmungen wilder Leidenschaft, von Siegs- und Klaggesängen, von blutigen Bildern gestört. Neue Welten des Gedankens entwickelten sich mit der Schnelle des Blitzes in dem Innern, ungemessene Räume des Wollens und Wirkens vor den Augen der Jünglinge: von Grund aus aufgewühlt ward jeder Glaube, alles was für Haltpunkte der Weltordnung galt; den Männern der Besitz erschüttert, während er begieriger als je gesucht, die Gewalt herrschend, während sie nicht mehr anerkannt ward. Die Zukunft ungewiß, während die Gegenwart unleidlich erschien, das Dasein oft nur durch das Opfer der höchsten Güter zu retten war!« In diese äußeren wirren Verhältnisse, wo »jedes Dasein bedrängt, die Lüge frech ihr Haupt erhebt und, wenn auch nur äußere, Anerkennung fordert,« fällt nun jene erstaunliche geistige Regsamkeit, die, ungeachtet aller politischen Kämpfe, allen äußeren Druckes, jene hohe Blüte der Kultur herbeiführte, die gemeinhin mit dem Namen »Klassizismus« gekennzeichnet zu werden pflegt. Das Zeitalter des Subjektivismus setzte mit einer starken Reaktion gegen die Vernachlässigung des Gefühlslebens ein, entschieden bekämpfte es den starren Rationalismus auf allen Gebieten des geistigen Lebens, wie er namentlich durch Descartes geschaffen und später durch Wolff zur vollendeten Einseitigkeit geführt worden war.[1]) Das Gemütsleben kam wieder zu seinem Rechte, die Künste befreiten sich aus trockenem Schematismus und schlugen neue, ungekannte Bahnen ein, empfindsame Freundschaften wurden geschlossen, ein Übermaß an künstlerischem Überschwang gezeitigt, der in den Werken des »Sturmes und Dranges« beredten Ausdruck fand. Dieses Extrem konnte nicht lange fruchtbar bleiben, eine Vereinigung beider Richtungen mußte eintreten. Diese Synthese »des vernunftgeklärten Gefühlslebens, der vernunftgeleiteten Sinnlichkeit«[2]) wurde durch die Anknüpfung

[1]) Vergl. Lamprecht, Deutsche Geschichte. Bd. VIII, 1 u. 2.
[2]) Vergl. Ziechner, a. a. O. S. 5.

an das klassische Altertum herbeigeführt, aus ihm geht der Klassizismus mit seinen Höhepunkten Goethe und Schiller, mit seiner harmonischen Klarheit hervor. Ein Vorahnen dieser künftigen Harmonie zeigte sich bereits im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in der Pädagogik. Schon damals fand sie in der Anlehnung an das klassische Altertum das rechte Maß der Gefühlsbildung in einer ästhetischen Beeinflussung des Kindes. Zu diesem in gewissem Sinne indirekten Wirken auf Phantasie und Gemüt bildete die Ausbildung in irgend einem Fache der schönen Künste eine notwendige Ergänzung. Herbarts Eltern scheinen auf diesen letzten Punkt, namentlich in Ansehung der frühzeitig hervortretenden musikalischen Veranlagung ihres Sohnes, besonderes Gewicht gelegt zu haben. Lernte dieser doch bereits im achten Jahre gleichzeitig Violine, Violoncello, Harfe und Klavier.[1]) Besonders im Klavier und auf dem Violoncell scheint er es in kurzer Zeit zu beachtenswerter Fertigkeit gebracht zu haben. Jedenfalls trat er mit beiden Instrumenten bereits im Jahre 1787 in Konzerten an die Öffentlichkeit. Der Erfolg war ein derartiger, daß er in der Folge vom damaligen regierenden Landesadministrator, dem Prinzen Peter von Holstein-Gottorp,[2]) die Erlaubnis erhielt, den Konzerten, welche der Herzog damals bei Hofe durch seine Kammermusiker mit Hilfe seiner musikalischen Dienerschaft ausführen ließ, in einem Nebenzimmer zuhörend, beiwohnen zu dürfen.[3]) Neben dem Instrumentalunterricht erhielt er auch frühzeitig von seinem Lehrer Carl Weineke, Organist zu Oldenburg, Anweisung in Harmonielehre und Komposition, die, nach späteren Arbeiten zu schließen, sehr sorgfältig betrieben wurde

[1]) Vergl. Hartenstein, a. a. O. S. IX.
[2]) Ziller, Herbartische Reliquien. S. 3. — Vergleiche auch Hostinsky, Herbarts Ästhetik. S. XV. — Hartenstein, a. a. O. nennt »Friedrich August« als »Herzog zu Schleswig-Holstein und regierenden Landes-Administrator zu Oldenburg«.
[3]) Hartenstein, a. a. O. S. IX.

und bis zur eingehenden Beschäftigung mit Kontrapunkt und Fuge geführt haben muß. Auch zu Herbarts hoher Ausbildung im freien Phantasieren wurde hier der Grund gelegt. Daß der Lehrer das Talent seines Schülers richtig erkannt hatte und mit seinen Fortschritten außerordentlich zufrieden war, geht aus einem Briefe hervor, der zwar in eine spätere Zeit fällt, aber doch hier, namentlich da er bisher gänzlich unbekannt war, möge eingeschaltet werden. Das Schreiben ist datiert: »Oldenburg, d. 5. Mertz 1802«, so befand sich also Herbart noch in Bremen, da er erst Anfang Mai nach Göttingen übersiedelte. Es handelte sich um einen jungen Bekannten Herbarts, namens Lange, den derselbe in Jena kennen gelernt hatte, und zwar dies durch Vermittelung seines Freundes Smidt.[1]) Herbart hatte seinen alten Lehrer ersucht, ob er bereit wäre, seinem Bekannten Unterricht im Orgelspiel zu erteilen. Weineke erwiderte darauf:

»Mit inniger Freude über Euer Hochedelgeboren gütiges Andenken an mich, habe Ihren lieben Brief mehreremale gelesen, und bin über Ihr unverdientes Lob und Zutrauen beschämt. Das Sie mein lieber in der edlen Musika so große Fortschritte gemacht haben, ist nicht bloß mein Verdienst, ein Talent wie das Ihre gedeihet auch ohne einen großen Lehrer, und überträfe ihn vielleicht, wenn dies bloß das einzige wäre, welchem er sich widmen wollte, solche Genie werden nur alle Hundert Jahre gebohren. —

Nun zum jungen Lange[2]), in Hamburg werden doch große Organisten seyn (in Bremen Rauschelbach ist sehr

[1]) Herbart schreibt an Smidt aus Jena, im Anfange Dez. 96: »Ich danke Dir herzlich, daß Du mir Lange's Bekanntschaft verschafftest. Dein Brief ließ mich ihm gleich mit aller Offenheit entgegengehen: er erwiderte mein Zutrauen, und so wie er mir danach und schon in Deinem Briefe erschien, so finde ich ihn noch.« — Vergl. Ziller, Rel. S. 40.

[2]) Wahrscheinlich ein Verwandter des Herbart in Jena bekannten Lange.

geschickt, aber vielleicht nicht zum informiren geboren) und ist doch viel gutes zu hören, welches hier im Sommer nicht der Fall ist. Gerne möchte ich wissen wie alt der junge Lange ist, und ob er schon Orgel gespielt, mit Chorälen bekannt ist, ich halte es für schwerer, einen guten Choral zu spielen, als ein ziemlich schweres Concert, auch wäre es gut, wenn er etwas Violin oder Violoncell spielte, es bildet eine gute Melodie.

Nun noch das Wichtigste über unsern jungen Lange, nämlich seinen Vorsatz nach Schmalkalden zu reisen. Wissen Sie auch, das der dortige Organist Vierling[1]) ein Schüler vom seligen Kirnberger[2]) ist, der sich durch verschiedene Orgelsachen bekannt gemacht hat, man kann doch wohl mit Recht schließen; das er ein vortrefflicher Organist seyn muß, und da wäre es wohl zu überlegen, ob der junge Lange seinen ersten Plan folgte, oder ob er sich mir anvertrauen mögte, soviel ist von Ihren mir sonstigen unverdienten Complimenten richtig, was ich weiß, theile ich gerne mit aller Sorgfalt mit, aber ob ich Vierling an Kenntnissen gleich komme, das bezweifle ich. Überlegen Sie dieses mit Ihren Freunden und melden mir Ihre Stimmung, sehr gerne bin ich mit Ihrer Wahl zufrieden, da Sie aus wahrer Liebe zur Kunst das Beste wählen werden. — — —«

Dieser in seiner Bescheidenheit außerordentlich ansprechende Brief läßt nicht nur eine aufrichtige Anerkennung der musikalischen Talente Herbarts erkennen, sondern zeigt auch zugleich, daß ebenso Herbart selbst seinem Lehrer eine warme Verehrung gezollt haben muß. Im Frühjahre 1794 verließ er, 18 Jahre alt, das Gymnasium zu Oldenburg; die lateinische Rede, welche er beim Abgange hielt und in der er Ciceros und Kants Gedanken über das höchste Gut und den Grundsatz der

[1]) Joh. Gottfried Vierling, 1750—1813, ausgezeichneter Orgelspieler. Schüler von Ph. E. Bach und Kirnberger.

[2]) Joh. Philipp Kirnberger, 1721—1783. Bekannter Theoretiker und Komponist. (Oden, Lieder usf.)

praktischen Philosophie verglich, erregte allgemeines Aufsehen.

Im Sommer 1794 bezog Herbart, in Begleitung seiner Mutter, die Universität Jena, die zu jener Zeit im Mittelpunkt der philosophischen Bewegungen stand. »2 verschiedene Wertgebiete wurden hier durch Fichte und Schiller vertreten. Durch die besondere Art seines Denkens war jeder dieser beiden Heroen bestimmt, in einem dieser Wertgebiete mit Kraft und Begeisterung aufzugehen: Schiller im ästhetischen, Fichte im spekulativen.«[1]) Die hauptsächlichsten beiden Geistesströmungen der Zeit, das gefühlsfrohe Erfassen des sinnlich Gegebenen und die streng rationalistische Bearbeitung der Geistesgebiete standen sich hier incarniert in zwei Persönlichkeiten gegenüber, die kraft ihrer hohen Begeisterung ganz natürlich eine empfängliche Jugend für ihre hohen Ideale entflammen mußten. Der Aufenthalt in Jena war für Herbart entscheidend: »Was er beim Genusse des Schönen fühlte, das schloß er in sich; was er beim Suchen nach dem Wahren sich erdachte, das drängte ihn, der Welt sich zu zeigen. Sich selbst nur zur Freude diente er still zwei Musen, der Dichtkunst sowohl als mehr noch der Musik; aus sich heraus aber ging er im Gebiete des Denkens, und rüstig griff er hier ein in den Streit der Meinungen.«[2]) Will man erforschen, ob seine alte Neigung zur Musik noch fortlebte und ihn wie in den Knabenjahren erfüllte, so muß man Herbart in seinem Freundeskreise aufsuchen, in Stunden, wo sein Gefühlsleben eine notwendige Ergänzung zur Spekulation verlangte. Schreibt er doch selbst am 27. Juni 1796 »Gleicher Enthusiasmus für Philosophie und schöne Künste fesselte uns.«

Durch seine Mutter und Prof. Woltmann kam er in persönliche Berührung mit Fichte und Schiller, den

[1]) Ziechner, a. a. O. S. 3.
[2]) Ebenda, S. 2.

er auf einer Reise nach Leipzig begleitete. Die jungen Leute, die hier zusammentrafen, wurden rasch befreundet und vereinigten sich zu einer »literarischen Gesellschaft«, die später den Namen der »Freien Männer« annahm. Im »Leben Erich von Bergers« wird dieselbe folgendermaßen charakterisiert: »Die Mitglieder bezweckten gegenseitige Kultur unter sich zu fördern, ihre Überzeugungen von den Gründen des menschlichen Wissens und Tuns, und von der Anwendung der reinen Grundsätze auf die Erfahrung zu berichtigen. — — Um in den wöchentlichen Versammlungen der Gesellschaft, die aus 10 bis 20 Mitgliedern bestand, einen Faden des Gesprächs zu haben, war bestimmt, daß abwechselnd ein Mitglied einen Aufsatz liefern solle, der, nachdem er bei den andern zirkuliert habe und schriftlich rezensiert sei, mündlich besprochen werde.«[1]) Doch fehlte es auch nicht an Geselligkeit und »manch ein Abend fand die Freunde bis tief in die Nacht unter den edlen Genüssen einer vertraulichen Freundschaft bei Spiel und Gesang versammelt«.[2]) Wie heimisch sich Herbart in diesem Kreise fühlen mußte, geht aus einem Briefe an von Halem hervor, an den er am 28. August 1795 schreibt: »Seit meinem Umgange mit Fichte habe ich es recht gefühlt, wie wesentlich die Kultur des ästhetischen Vermögens zur Ausbildung des ganzen Menschen gehört.«[3]) Oft wurden gemeinsame Ausflüge unternommen. Steck berichtet am 11. Februar 1797 entzückt von einem solchen an Frau Herbart.[4]) Böhlendorf, ein Mitglied der Gesellschaft, hatte unter großem Beifall eigene Gedichte rezitiert. Nach Hause zurückgekehrt mochten die Freunde sich noch nicht trennen, ihre gehobene Stimmung sollte nicht so jäh ausklingen. »Nach der Stadt zurück führte

[1]) v. Bergers Leben. S. 12.
[2]) Elise Campe, »Aus dem Leben von J. D. Gries.« 1855. S. 10.
[3]) Briefb. (Ausgabe Kehrbach, herausg. v. Th. Fritzsch.)
[4]) Ebenda.

uns Herbart ans Clavier, sang uns Gedichte von Schiller und einigen Freunden, und ließ uns so noch einmal gestärkt und gehoben und frohe nach Hause zurückkehren.« Es ist wahrscheinlich, daß ein Teil der vorgetragenen Kompositionen von Herbart selbst herrührte. Daß er diesen selbst keine geringe Bedeutung beilegte, erhellt aus einem Briefe aus dem Jahre 1796 an seinen Freund Smidt. (Ziller teilt denselben in seinen Reliquien[1]) zum Teil unvollständig zum Teil falsch mit.) Herbart fühlte wohl, daß er sich vor einseitiger Beschäftigung auf rein wissenschaftlichem Gebiete hüten müsse, daß ihm trotz seiner Liebe zur Musik diese Gefahr sehr nahe läge, daß ihm aber darum eben diese Kunst zur Pflege seines Gemütslebens von hoher Wichtigkeit sei. In dem genannten Schreiben heißt es:[2])

»Da siehts man recht, wie der Mensch sich mit Gewalt in seiner Einseitigkeit bevestigen will. Immer und ewig die Wissenschaftslehre! Diese Aristokratie wird nie ein freyeres Spiel der Phantasie, nie die Gefühle der ganzen wahren menschlichen Natur neben sich dulden!

Ob Du wohl jetzt wirklich so denkst, lieber Smidt? Ich sollt' es fast glauben. Denn das böse 40ste Jahr und meine Inhumanitäten gegen A. S. veranlassen Dich zu gewaltig furchtbaren Prophezeiungen.[3]) Du frägst sogar, ob ich Schillers Würde der Frauen kenne und schätze. Aber, mein Bester, 40 ist eine runde Zahl.[3]) —

Die Würde der Frauen ist mir gerade das liebte im ganzen trefflichen Almanach. Ich habe sie neu componiert, denn die Melodie von Reichardt[4]) gefällt mir gar nicht. Die meinige steht Dir zu Diensten, wenn Du eine hübsche Kehle und 10 zarte Finger weißt um sie zu spielen und zu singen. —

[1]) S. 28.
[2]) Siehe Briefb.
[3]) Diese Sätze fehlen bei Ziller.
[4]) Joh. Friedr. Reichardt, 1752—1814. Bekannter Komponist (Lieder, Singspiele!) und Musikschriftsteller.

Übrigens lasse ich meine Natur schalten und walten, ich werde ihr keine Empfindung verargen, aber sie auch zu keiner zu reizen suchen. —

A. S. ist mir wirklich als ein äußerst gutes und lebhaftes Mädchen, und als die Gespielin meiner Jugend sehr lieb, sie hatte aber gerade in der Zeit, da ich sie zuletzt kannte die fatale Periode des Übergangs vom Kinde zur Mamsell, affectierte nun bald das eine bald das andre, dadurch konnte sie mich nun eben nicht anziehen, zudem da ich viel mehr von ihr erwartet hatte — meine Mutter schrieb mir, daß sich ihr Äußeres jetzt mehr gebildet habe — warum ich ihr nicht geantwortet habe? — ja da weiß ich mir freylich nicht wohl zu helfen, nächstens sollst Du mein Fürsprecher werden.«[1]) —

Smidt hatte ihm demnach Vorwürfe gemacht, die Pflege seines Gefühlslebens zu sehr hintanzusetzen. Dies durch einen häufigeren Verkehr mit dem weiblichen Geschlechte auszugleichen, dazu scheint Herbart die Fähigkeit gemangelt zu haben. Nach Smidts Zeugnis war ihm seine Mutter von Jugend auf als »l'homme de la famille« erschienen. »Vielleicht hing es damit auch zusammen, daß er, wie er mir wiederholt versichert hat, nie eine sinnliche Neigung zum andern Geschlechte bei sich verspürte. Verteidigte er doch bereits in Jena sehr ernsthaft die Ansicht, daß, wer sich den Wissenschaften widmen wolle, vor dem 40. Jahre[2]) an kein Heiraten denken dürfe, dann sei es aber Pflicht, Bedacht darauf zu nehmen, weil man sonst keine Aussicht habe, die Erziehung seiner Kinder bis zu ihrer Mündigkeit leiten zu können. Daß seine eigne Ehe[3]) kinderlos geblieben, hat mich daher auch nie gewundert.«[4]) Desto mehr mußten nun die schönen Künste, Musik und Dichtkunst dem

[1]) Von »Übrigens — Fürsprecher werden« fehlt bei Ziller.
[2]) Vergl. dazu oben »40 ist eine runde Zahl«.
[3]) Herbart heiratete am 13. I. 1811.
[4]) »Joh. Smidts Erinnerungen an J. F. Herbart.« K. I. S. XVI. (Ges. Werke, Ausgabe Kehrbach.)

jugendlichen Gefühlsschwange Genüge leisten. Besonders 2 Mitglieder der Gesellschaft, der Rheinländer Floret und der Kurländer Böhlendorf zeichneten sich durch ihre poetischen Talente aus. Herbart setzte einen großen Teil ihrer poetischen Erzeugnisse in Musik und scheint damit großen Beifall bei seinen Freunden gefunden zu haben. Schon als er seine Hauslehrerstelle in Bern im Frühjahr 1797 angetreten hatte, schreibt Eschen noch am 30. Juni an ihn:

»Böhlendorf oder Fischer gaben Dir doch das Gedicht, der Morgen? Du hast so großen Antheil daran! und hättest Du Lust, so möchte ich es so gerne von Dir componiert sehen! Hier hast Du ein anderes Gedicht, Das Gewitter! — — —

In Deinem nächsten Briefe, den ich bald, sehr bald erwarte, schicke mir doch Deine mir versprochenen Compositionen von Florets und Böhlendorfs Gedichten, und, wenn es irgend möglich ist, Deine Recension von Schelling.« [1])

Neben der Kompositionstätigkeit wurde die instrumentale Übung keineswegs vernachlässigt. Von den in der Jugend erlernten Instrumenten zog Herbart das Klavier immer mehr allen übrigen vor. Er scheint es auf diesem zu aufsehenerregender Fertigkeit gebracht zu haben, denn seine Mutter bezeichnet ihn mit Stolz als den besten Klavierspieler, der damals in Jena sich hätte hören lassen. [2]) Wie weit der mütterliche Stolz dies Urteil beeinflußte, entzieht sich unserer Kenntnis, jedenfalls zogen die pianistischen Fähigkeiten eines anderen jungen Mannes ebenfalls die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich: dies war der spätere bekannte Übersetzer des Tasso, Ariost und Calderon Johann Diederich Gries. Elise Campe berichtet in ihrer anziehend geschriebenen Biographie, [3]) daß Gries ein besonders guter Klavierspieler war, den nicht allein die Fertigkeit auszeichnete, sondern auch eine musikalische Durchbildung,

[1]) Briefb. — [2]) Ebenda. — [3]) A. a. O. S. 4.

verbunden mit einem geläuterten Geschmack, wie man ihn in jener Zeit nicht häufig bei solchen Leuten seines Alters traf, welche die Musik nicht zu ihrem Hauptstudium gemacht hatten. Bei Professor Loder war Gries zu einem kleinen Konzert eingeladen, »ein Abend, der ihm denkwürdig blieb, weil er hier zuerst Goethe gesehen und sich ihm nähern konnte; hier mußte er sogar den Abend durch sein Spiel verherrlichen helfen, was ihm leider durch die Schuld einer schlechten Begleitung nicht nach Wunsch gelang«. [1]) In der literarischen Gesellschaft lernte Gries Herbart kennen, und bald schlang die Musik ein Band innigster Freundschaft um sie. Zwar schreibt E. Campe darüber: »Die Musik, welche Gries leidenschaftlich liebte, brachte zuerst eine Annäherung zwischen ihm und Herbart zuwege, in welchem er in dieser Hinsicht mehr als den Ebenbürtigen kennen lernte, sonst aber von ihm nicht eben angezogen wurde; seine weiche Seele, die immer nach einer gleichgestimmten sich umsah und sich so häufig getäuscht fand, sah hier nicht den Mann, dem sie sich ganz hingeben konnte; dennoch ward eine Freundschaft geschlossen, die auch über die Zeit der Studienjahre hinausreichte.« [2]) Aus vielen Briefstellen geht hervor, daß das Verhältnis doch um vieles herzlicher gehalten war, als wie es nach dieser Schilderung den Anschein hat. Herbart schildert Smidt seinen

[1]) Interessant ist auch sein Besuch bei Schiller (S. 46). Dieser vermutete, »daß er (Gries) sich schon lange mit Dichtkunst beschäftigt habe, und war nicht wenig verwundert, als Gries ihm das Gegenteil versicherte, hinzufügend, wie die Musik ihn bisher so sehr gefesselt habe, und er Poesie und Musik nicht zu trennen vermöge. Daß Gries ein fertiger Klavierspieler sei, war Schiller nicht unbekannt, und nun ließ er sich weitläufiger über Musik aus, von welcher er behauptete, daß einer ihrer Hauptzwecke ein gewisses Empfänglichmachen des Gemüts für ästhetische Eindrücke sei, welches er mit der Wirkung verglich, die ein Gemälde in einer solchen Entfernung hervorbrächte, in welcher nicht mehr die Formen, sondern nur die Farben erkenntlich seien.«

[2]) A. a. O. S. 4.

Freund: »Gries ist der einzige, den ich noch hier habe. Hamburgische Geschliffenheit wohnt bei einem sehr gefühlvollen Herzen, außerordentliche Belesenheit in der schönen Literatur, und das ihm allgemein zugestandene treffende Urtheil über das Schöne in der Poesie und Musik blendet sein Urtheil über sich selbst so wenig, daß er sich oft selbst über das, was ihm noch fehlt, unrecht thut.« [1]) Gewiß, der Musik verdankten sie unvergeßliche Stunden, sie ist unlöslich mit der Erinnerung an jene Zeit verknüpft. Von Göttingen aus schreibt Gries am 21. November 1799 nach Bern:

»Oft, wenn ich mich ans Clavier setze, denke ich an Dich, mein Freund, und sehne mich danach, einmal wieder Deine Harmonien zu vernehmen. Ich habe keine so gute Zeit für die Musik wieder gehabt seit unserer Trennung: auch werde ich wohl eben keine Fortschritte in der Kunst gemacht haben.« [2])

Unzweifelhaft jedoch erhob sich dies gleiche Interesse zu freundschaftlichsten Gefühlen, die sicherlich Herbart gleich innig erwiderte, wie sie ihm schwärmerisch entgegengebracht wurden. Viel später noch, am 16. Nov. 1808, heißt es in einem Schreiben von Gries aus Jena:

»Mir ist die Musik noch immer, was sie mir von jeher war: die liebste und die anziehendste Beschäftigung. Ich weihe ihr täglich mehrere Stunden und obwohl ich es nie zu einem Grade von Virtuosität gebracht habe, so würde ich doch sehr unglücklich sein, wenn mir dieser Trost einstmal geraubt würde. Die Musik war die erste Veranlassung zu unserer Bekanntschaft und sie versiegelte unsern Bund. Erinnerst Du Dich noch daran, wie wir Mozarts herrliche Doppelsonate [3]) im Concerte spielten? Ich habe, seit meiner Rückkehr, [4]) schon oft mit

[1]) Ziller, Rel. S. 26.
[2]) Briefb.
[3]) Gemeint ist wohl die Sonate in d-dur für 2 Klaviere (Köchel-Verzeichnis 448).
[4]) Aus der Schweiz.

sehnsüchtiger Wehmuth jener Zeiten gedacht. Sie liegen nun freilich weit hinter uns: aber — die Hand auf's Herz — haben wir bessere gesehen seitdem? Ich wenigstens nicht. Und was mir das Leben auch hernach noch Gutes und Erfreuliches gewährt hat, ich habe es meistens jener Zeit zu danken.« [1])

Wir können uns nicht der Meinung anschließen, als habe Herbart Gries »nicht eben angezogen«. Ebenso wie alle seine Freunde pflegte der spätere Philosoph sich willig allen Freuden hinzugeben, die gleichermaßen seinem Gemüt wie seinem Nachdenken Nahrung gaben. Auch er hätte wohl sich fragen können: »Haben wir bessere Zeiten je gesehen?«

Im Frühjahre 1797 reist Herbart nach Bern, um dort im Hause des Landvogtes von Steiger die Erziehung dreier Knaben zu leiten. Die Musen müssen zurückstehen. Herbart ist von der hohen Aufgabe seiner Lehrtätigkeit viel zu tief durchdrungen, um seiner musikalischen Liebhaberei noch den gewohnten breiten Raum gönnen zu dürfen. Der Plan seines Unterrichtes nimmt ihn ganz gefangen, die ersten Probleme der Pädagogik gehen ihm auf, metaphysische Zweifel nehmen ihn ganz in Besitz und verlangen gebieterisch auf ihr ungestümes Drängen eine Antwort. Nur in seinem Unterricht oder im freien Sichgehenlassen in der Natur schimmert das Licht ästhetischer Eindrücke durch und nimmt den großen Anforderungen, die Herbart an Geist und Tatkraft stellte, viel von ihrer Strenge. »Man soll keine menschliche Kraft lähmen; unter dem Schutze des sittlichen Gesetzes und unter seiner milden Herrschaft sollen alle gedeihen. Also auch der Geschmack fordert Nahrung und Bildung,« schreibt er im 1. Berichte an Herrn v. Steiger. [2]) Die Kunst ist ihm vorzüglich hierzu geeignet und »am Abend von ½8 bis ½9 Uhr wechseln

[1]) Briefb.
[2]) K. I. S. 42.

Musik und Lesestunden.«[1]) Seinem zweitältesten Zögling Karl wünscht er Glück, »wenn bei ihm die Malerei den Mangel der Musik ersetzen kann«.[2]) Desto mehr scheint der Jüngste, Rudolf, musikalisch veranlagt gewesen zu sein. »In der Clavierstunde macht Rudolf glückliche Fortschritte. Sie ist mir für ihn sehr wichtig; schon wegen der trefflichen Beschäftigung in müßigen Stunden, wenn ich auch nicht aus Erfahrung die mannigfaltigen Freuden und Vorteile für Einsamkeit und Geselligkeit kennte, welche die sorgfältige Ausbildung der musikalischen Anlage gewährt. Ludwig[3]) hat hier nicht die Sorgfalt, die nöthig sein würde, um manche angenommene üble Gewohnheit abzulegen; er ist schon über die Jahre hinaus, wo eigentlich feines Gehör sich bildet. Aus Furcht, ihn und mich unnütz zu plagen, habe ich ihn vielleicht in den letzten Wochen hierin zu sehr vernachlässigt. Verlangen es Ew. Wohlgeboren, so muß ich suchen, es nachzuholen; sonst dünkt mich, hätte es jetzt, wenigstens für den Winter, noch Zeit. Gut wäre es vielleicht, ihm einige leichte Handstücke zu kaufen. Der alten ist er müde, und Sonaten recht zu lernen, hat er auch nicht Geduld genug.«[4]) Auch Rudolfs musikalischer Unterricht scheint nicht sehr sorgfältig gewesen zu sein, indes nach einem Jahre hatte Herbart ihn daran gewöhnt, »daß er stundenlang nicht bloß sitzen, sondern wirklich thätig sein kann, und ungeachtet der damit verbundenen Anstrengung freut er sich doch am Clavier, am Homer, an der Kenntnis der Blumen und am Vorlesen aus Kinderschriften.«[5])

Bekanntlich beschäftigten Herbart zu jener Zeit lebhaft die Fragen, die sich auf das Problem des Selbstbewußtseins, der Ichheit bezogen. Im Februar 1798 schreibt er

[1]) K. I. S. 60.
[2]) K. I. S. 47.
[3]) Der älteste Zögl., 14 Jahre alt.
[4]) K. I. S. 70.
[5]) Brief an die Eltern vom 30. VI. 1798. — Ziller, Rel. S. 66.

an Smidt: »Willst Du mich sehen, so siehst Du mich in meiner Werkstätte. Betäubt, schwitzend: vielleicht keuchend, ermüdet — doch wieder ansetzend, und Etwas fördernd. Zuweilen lege ich die Arbeit aus der Hand, sehe gen Himmel und es ist mir unbeschreiblich wohl.«[1]) Nicht im engen Studierzimmer, in der freien anregenden Natur schuf er die Grundlagen seiner philosophischen Anschauung. Begeistert berichtet Böhlendorf an Rist am 10. Dez. (Sept.?) 1798: »Herbart hat sein System gefunden. Lache nur nicht; es ist sehr ernstlich gemeint.« Es entstand »in dem anmuthigen Wäldchen von Engistein, unweit Höchstetten, wo er drei Wochen eremitisierte: und ein solches System, in der freien Natur entstanden, verschmäht die Anhänglichkeit freier Naturen nicht.«[1]) Diese aus einem Milieu hervorgehende Stimmung war überhaupt Herbart eigentümlich und straft die Theorie jener Lügen, die ihn schon in jener Zeit als ein jeder weichen Gefühlserregung baren, nur rein theoretisierenden Pädagogen hinstellen möchten, von dem man eine im Kontakt mit dem warmen, tausendfältig schillernden Leben stehende Pädagogik nun und nimmer erwarten könne. Dieser »kalte Philosoph« war auch ein Mensch aus Fleisch und Blut und zwiespältigen Stimmungen unterworfen. Hier war es vor allem die Musik, die ihm über schwere Stunden hinweghalf und andrerseits glückliche zu verschönern und vertiefen wußte. Charakteristisch ist für diese Bedeutung der Tonkunst eine spätere Äußerung Herbarts in einem Briefe an Carl v. Steiger:[2]) »Du erinnerst Dich wohl nicht mehr eines Nachmittages — — da ich mich ankleidete, um in eine Gesellschaft bei Dr. Herrmann zu gehen, während Du mit einer mühsamen Repetition aus dem Euthyphron glücklich zu Stande kamest. Die Gesellschaft verlangte

[1]) Vergl. Einleitung zu K. I. S. LIV f.
[2]) Bremen, 10. Nov. 1800. — Ziller, Rel. S. 108.

mich zum Clavier, und es gelang mir an jenem Abend, wie vielleicht niemals vorher. Das machte das angenehme Gefühl, was ich von Dir mitgenommen hatte, und was im Geräusche der Freuden mir immer blieb.« Hier tritt uns eine innige Verquickung der Kunst mit dem innersten Gefühlsleben Herbarts entgegen, sie war ihm das rechte Medium das auszusprechen, was ihm die Sprache versagte und wozu ihm auf diesem Gebiete seine musikalischen Anlagen und Ausbildung verhalfen. Noch in seinen spätesten Lebensjahren wird uns die echt künstlerische und hinreißende Macht der Herbartschen Improvisation begegnen. Wie er bei seinen Spekulationen sein Gemüt vollständig hintanzusetzen vermochte, so hatte er dann wieder die Gabe, dem Vernachlässigten in musikalischer Pflege einen wohltuenden harmonischen Ausgleich zu bieten. So mußte er die Musik nur in ihrer edelsten Form schätzen, eine Entweihung derselben forderte seinen gerechten Unmut heraus. Eine Stelle aus seinem »Bericht über eine Reise in die Alpen« bietet einen anschaulichen Beleg dafür.[1]) Herbart war mit seinen beiden Zöglingen im Dorfe Meyringen nach langer genußreicher Wanderung angekommen. Die Kirche war besucht worden, wo der Schulmeister so höflich war »uns auf der Orgel zu spielen und spielen zu lassen. Wir gingen nun nach Hause« und nach dem Nachtmahl, so erzählt Herbart, »legte ich mich so behaglich als möglich ins Fenster; die Bilder alles des Schönen, was ich am Tage gesehen hatte, traten mit hellen Farben vor meine Seele: ich — eröffnete alle meine Sinne dem Genusse des schönen Abends. Ein paar weibliche Stimmen mir gerade gegenüber begannen ein sanftes Lied; Ludwig, der im andern Fenster stand, und der sehr artig flötet, fiel mit ein, und das Lied tönte noch so viel süßer. Ich horchte lange zu; nur schade, ich verstand die Worte nicht. Ohne Zweifel war's eine

[1]) K. I. S. 91, 92.

Scene aus der Idyllenwelt, was die Schönen dieser Hirtenflur so lieblich besangen. In den Wendungen des Liedes lag so etwas schalkhafttriumphierendes; ein Dichter hätte vielleicht die Stimmen zweyer Bräute zu hören geglaubt, die einer Spröden Amors nahen Sieg prophezeyhten. Wer weiß, wohin meine Phantasie sich verloren haben würde, wäre nicht Ludwig zu mir getreten, mit einer sehr fröhlichen Miene, und mit den Worten: ‚Es ist das à la mort Lied, man bläst es, wenn man einen Hasen geschossen hat.' Unwillkürlich richtete ich mich auf, drehte mich um, ging zur Thüre hinaus, ging draußen auf und ab, setzte mich auf der Gallerie an der andern Seite des Hauses, wo man das Rauschen des Reichenbachs hört: — vergebens! der Ärger wollte nicht weichen.« — Entrüstet ruft Herbart aus: »Läßt dazu der Musik heilige Göttin sich mißbrauchen? Und wohin hat sich die Weiblichkeit verirrt, die mit ihrer sanften Kehle so die Wildheit des Jägers verherrlicht?« Solche Gedanken werfen ihn noch eine Viertelstunde lang im Bette hin und her und selbst am nächsten Morgen ist die üble Laune noch nicht verflogen.

Eine innige Liebe Herbarts zur Musik spricht aus diesem im Grunde ziemlich nebensächlichen kleinen Begebnis, ein lebhaftes Sicheinfühlen in den Geist dieser Kunst und ein Aufgehen in die Stimmung, die auch ihn als echtes Kind seiner empfindsamen Zeit kennzeichnet.

Am 6. Januar 1800 verläßt Herbart das Steigersche Haus, und zwar löste sich nach Smidts Zeugnis[1]) das Verhältnis zu demselben auf die freundschaftlichste Weise. Er wandte sich über Straßburg, Mainz zunächst nach Jena. Eine Stelle aus dem am 17. Januar 1800 aus Straßburg an Carl v. Steiger gerichteten Brief enthält einen Bericht Herbarts über seinen Theaterbesuch in jener Stadt:

[1]) K. I. S. XIV.

»Wirklich traf ich es den Abend sehr glücklich; man gab drei kleine Stücke nacheinander, die alle schön waren — eines von Molière — die anderen waren Operetten[1]) — ein paar Schauspieler so ausgezeichnet an Gestalt und Gesichtsbildung, daß ich zuweilen glaubte, Gruppen eines Bildhauers vor mir leben zu sehen.[2]) — — Den folgenden Tag . . . wollte ich am Abende das gestrige Vergnügen noch einmal haben und zugleich eine berühmte Composition von Grétry kennen lernen. Ich fand sie aber unter ihrem Ruf — die Schauspieler waren nicht die nämlichen — es ging mir, wie gewöhnlich, wenn man eine Lust zum zweiten Male aufsucht.«[3])

Von Jena ging Herbart über Göttingen nach Oldenburg. In Göttingen besuchte er seinen Freund Gries. Das Wiedersehen muß ein sehr herzliches gewesen sein, denn E. Campe erzählt:[4]) »Die zwei Tage seines Aufenthaltes in Göttingen kam ihm Gries nicht von der Seite. Seine Freude über dies Wiedersehen war sehr groß. — Nach dem ersten Austausch ihrer beiderseitigen Erlebnisse nahm die Unterhaltung eine durchaus poetisch-philosophische Richtung, wozu Herbarts Idee, die Philosophie poetisch darzustellen, Veranlassung gab. — Es ward Gries nicht leicht, sich nach diesem Besuch sogleich wieder in die Arbeit zu vertiefen.« Die Freundschaft scheint sich durch die lange Trennung nicht sowohl gelockert, als vielmehr immer inniger gestaltet zu haben. Die Kunst hatte wieder ihren Teil daran.

In Oldenburg hielt sich Herbart nicht lange auf, da

---

[1]) Singspiele mit Dialog.

[2]) Es ist interessant zu sehen, wie diese Schilderung hier schon eine gewisse formalistische Betrachtungsweise erkennen läßt, ganz im Gegensatz zu dem oben geschilderten Eindruck der Musik. Doch mochten vielleicht gerade solche Ereignisse wie die letzteren dazu geführt haben, jegliches »Hineinschauen« in die Tonkunst abzulehnen.

[3]) Ziller, Rel. S. 95, 96.

[4]) A. a. O. S. 38, 39.

das unerquickliche Verhältnis zwischen seinen Eltern sich immer mehr zugespitzt hatte und 1801 schließlich zur vollkommenen Trennung führte.[1]) Bald begab er sich nach Bremen, wo er im Hause und auf dem Landgut seines Freundes, des nachher berühmten Politikers und Bürgermeisters Smidt einige Jahre in mannigfaltiger und angestrengter Tätigkeit zubrachte. Sein Verkehr mit den jungen Bremer Frauen, seine Studien mit dem nachmaligen Dr. und Rechtsanwalt Walte sind aus Smidts Erinnerungen[2]) mit ihren Folgen zur Genüge bekannt Bei dem Onkel dieses jungen Walte brachte Herbart manchen Abend vergnüglich zu. Er schreibt darüber an v. Halem:[3])

»Man kömmt um 6 Uhr zusammen, vor Tisch wird vorgelesen, dann kalt gegessen, und nach Tisch Musik gemacht. — Der Ton ist ernst und traulich.« Auch hier wieder pflegte er eifrig seine musikalischen Interessen (der oben angeführte Brief an Weineke fällt in diese Zeit) und verschönte so sich und seinen Freunden und Freundinnen manche Stunde der Geselligkeit. Die Achtung und allgemeine Anerkennung seiner pianistischen Leistungen scheint keine geringe gewesen zu sein. Smidt erinnert sich mit Vergnügen daran, wie der Liefländer Pesarovius, ein Mitglied der »literarischen Gesellschaft« in Jena, glaubte, »es mit Herbart im Clavierspiel aufnehmen zu können. Er gab auch einige Concerte und nahm in mehreren Häusern an musikalischen Unterhaltungen Theil.«[4])

Dieser Bremer Aufenthalt ist von größter Bedeutung für die ruhige Fortbildung und Ausgestaltung der philosophischen Probleme, wie sie in den Schweizer Jahren aufgegangen waren. Später, in einem Briefe vom

---

[1]) Vergl. Thilo, Flügel, Rein, Rude: »Herbart u. die Herbartianer.« S. 25 f.

[2]) K. I. S. XIV f.

[3]) Ziller, Rel. S. 110.

[4]) K. I. S. XVIII.

17. Januar 1808, schreibt Herbart an Smidt: »Die praktische Philosophie, auf Göttingischem Boden gewachsen, keimte in Bremen: Die Rechnungen, mit denen ich im Jahre 1800 als Dein Schützling beschäftigt war, sind jetzt mit denselben Formeln in meiner Metaphysik gedruckt, nachdem sie sich durch eine Anwendung auf die theoretische Musik auffallend bewährt haben.« [1]) In diese Zeit schon gehen die ersten Keime der Anwendung von Psychologie auf die Tonlehre zurück, die dann später in Herbarts psychologischen Untersuchungen einen so breiten Raum einnehmen sollte.

Im Frühling des Jahres 1802 ging Herbart von Bremen nach Göttingen, und dieses Jahr bezeichnet den Zeitpunkt, in welchem er zugleich als Schriftsteller und als akademischer Dozent auftrat, im Wintersemester 1802 bis 1803 kündigte er seine erste Vorlesung an: »Paedagogik nach Dictaten mit Beifügung einer besonderen Unterhaltungsstunde.« [2]) Man geht fehl, in der Annahme, daß seine beginnende wissenschaftliche Tätigkeit seine musikalische Tätigkeit völlig hätte unterdrücken können, im Gegenteil, gerade in jener Zeit spielt die Musik die besonders wichtige Rolle einer ausgleichenden und lindernden Trösterin in seinem Leben, ja manchmal beherrscht sie ihn in solchem Grade, daß man verwundert ein solches Nebeneinander von kritischstem Geiste und gefühlsmäßigem Sichgehenlassen und Produzieren wahrnimmt. Schon bald nach seiner Ankunft, am 30. Juli 1802, frägt er bei seinem Freunde Gries in Jena an: »Wer hat wol mein Clavier? Ich möchte es hier haben, wenn es sicher gepackt und geschickt werden könnte. Gib mir doch einige Nachricht davon.« [3])

In den ersten Jahren seines Göttinger Aufenthaltes scheint er nicht selbst komponistisch sich betätigt

---

[1]) Ziller, Rel. S. 170.
[2]) Vergl. Hartenstein, a. a. O. S. LX.
[3]) Briefb.

zu haben, aber am 16. Juli 1808 [1]) schreibt er an Gries:

»Oefters hatte ich darauf gedacht, wie auf so viele herrliche Gaben, die mir von Dir geworden waren, ein leidlich passendes Gegengeschenk könne gefunden werden — passend zwar nicht der Größe doch der Art nach. In die Speculation Dich hereinziehn zu wollen, das, begriff ich wohl, gehe nicht so gut, als mich aus der Speculation in Deine poetische Sphäre herüberziehen zu lassen.

Am Ende des letzten Winters kam die Musik über mich. Und es gab Umstände genug, die es zehnfach erwünscht machten, wenn gerade jetzt eine Muse den Spleen vertreiben wollte. So entstand die beiliegende Sonate, seit meinem hiesigen Aufenhalte die erste Composition, die ich versuchte. Sie fing an und rückte vor und wurde fertig zu meiner eigenen Verwunderung; ich hatte längst den Glauben aufgegeben, etwas machen zu können. Da sie gerathen schien, blieb ich nicht einen Augenblick zweifelhaft, wem sie angehören solle. Nur die Correspondenz mit dem hiesigen Musikalienhändler und Herrn Kühnel [2]) hat die Herausgabe und damit zugleich meinen Dank für den dritten Teil des Ariost, den mir Frommann zugeschickt, verzögert.«

Nach Hartenstein [3]) löste Herbart mit der Herausgabe dieser Sonate ein Versprechen ein, das ihm seine Freunde Gries und Köppen halb im Scherze abgedrungen hätten. Diesen ist denn auch die Sonate gewidmet, die bei »Kühnel, Bureau de Musique« zu Leipzig 1808 erschien und zwar allem Anscheine nach erst zu Michaelis. Die Komposition war weit früher beendet, bereits am

---

[1]) Nach E. Campe in das Jahr 1807 verlegt, nach Zimmermann 1806. Das obige von Th. Fritzsch aufgestellte Datum ist wohl das richtige, obwohl am 16. 11. 1808 Gries den Brief noch nicht haben konnte, da er ihn erst am 23. I. 09. beantwortet.
[2]) Der Name fehlt bei Ziller. Rel. S. 163.
[3]) A. a. O. S. IX.

11. April 1808 heißt es in einem Briefe an Carl von Steiger:

»Im Winter ist die Musik mit Gewalt über mich gekommen und ich habe ein paar Sonaten schreiben müssen, von denen eine wahrscheinlich gestochen wird.«[1]) Die »Umstände«, die die Komposition herbeiführten, beleuchtet ein Brief an Smidt vom 8. August 1808. Resigniert schreibt Herbart:

»Meine Arbeit[2]) wird bis jetzt so wenig belohnt, wie es voraus nie zu vermuten war. Das Publicum liest höchstens Recensionen. — Ich habe mich an das musikalische Publikum gewandt; und wiewohl das Dich selbst nicht interessieren kann, so paßt es sich doch vielleicht, wenn ich durch Deine Hand der jetzigen oder nächst künftigen Frau Pastorin Bekenn[3]) ein kleines Hochzeitsgeschenk anbiete, das ich mit dem schönsten Glückwunsch und mit meinen besten Empfehlungen an Hm.[4]) und Sie zu begleiten bitte.«[5])

Der Brief Herbarts vom 16. Juli schien sich verzögert zu haben, denn am 16. November hatte Gries die Sonate noch nicht. »In Nürnberg, so schreibt er unter diesem Datum aus Jena, fiel mir zufällig der Meßkatalog in die Hände und belehrte mich zu meiner großen Freude, daß Du Dich entschlossen hast, etwas von Deinen musikalischen Arbeiten bekannt zu machen. — Du weißt, wie lange ich Dich schon darum gebeten habe. Ist diese Sonate schon wirklich erschienen? Ich freue mich unendlich darauf!« Endlich, am 23. Januar 1809 ist sie in seiner Hand:

---

[1]) Ziller, Rel. S. 175.

[2]) Bis dahin waren erschienen: 1806 die Allgemeine Pädagogik, die Hauptpunkte der Metaphysik und die Hauptpunkte der Logik, 1808 die Allgemeine praktische Philosophie.

[3]) Siehe bei Smidt, K. I, S. XVI.

[4]) Siehe Eilers, Meine Wanderung durchs Leben. I. S. 404.

[5]) Ziller, Rel. S. 178—179.

»Du hast mir, bester Herbart, durch Deinen Brief und Deine Sonate eine doppelte Freude gemacht. Daß Du der letztern meinen Namen mit vorgesetzt hast, dafür muß ich Dir noch besonders danken, obwohl es mehr ist, als ich verdiene. Die Leute werden mich für einen gewaltigen Clavierspieler halten, wenn sie glauben, daß ich eine so schwere Sonate zu spielen verstehe. Bis jetzt wenigstens ahne ich ihre Wirkung mehr, als ich sie mir darstellen kann. So viel sehe ich wohl, daß sie sehr schön ist, und daß sie, von Dir selbst vorgetragen, eine treffliche und durchaus ganze Wirkung hervorbringen muß. Aber meine ungelenkigen Finger wollen Dir noch immer nicht recht gehorchen: besonders nicht in dem letzten Satz, der, wie ich denke, sehr rasch vorgetragen werden muß. Indessen gebe ich mir alle mögliche Mühe, und hoffe sie mit der Zeit wenigstens leidlich herauszubringen. Am besten wär's freilich, wenn ich die Sonate unter Deiner eigenen Leitung einstudieren könnte, oder wenn ich sie nur einmal von Dir vortragen hören dürfte.[1]) — — — Ich nehme noch nicht Abschied von Dir, lieber Herbart, denn ich weiß gewiß, Du wirst nun noch einmal schreiben, ehe Du vom Vaterlande scheidest. Wäre es doch möglich zu machen, daß wir uns vorher noch einmal sähen! Aber wenigstens solltest Du uns, als ein Abschiedsgeschenk, die vier Sonaten zurücklassen, von denen Du schreibst. Ich fordere Dich im Namen aller Musikfreunde dazu auf. In Deiner neuen Lage wirst Du sicherlich zu Productionen dieser Art wenig Muße haben; um so mehr haben wir ein Recht, das einmal Producirte in Anspruch zu nehmen.«[2]) Von den genannten Sonaten ist nur die im Druck erschienene auf uns gekommen, die anderen sind leider ebenso wie die zahlreichen Lieder Herbarts trotz meiner angestrengten

---

[1]) Siehe über die Komposition S. 29, 30 und Beil. I, 1 u. 2.

[2]) Zimmermann, a. a. O. S. 131 u. 134.

und zahlreichen Bemühungen verschollen geblieben. Nur eine Klavierfuge ist es mir gelungen, ausfindig zu machen, die Herbart schon bei seinem Königsberger Aufenthalt, im Jahre 1815, komponiert zu haben scheint.[1]) Bekanntlich war im Oktober 1808 an Herbart der Ruf ergangen, den verwaisten Lehrstuhl Kants zu besetzen. Diesen nahm er unverzüglich an und trat schon zu Ostern 1809 in seinen neuen Wirkungskreis ein.

Gries hatte recht, wenn er vermutete, daß Herbart in Königsberg schwerlich zu »Productionen« musikalischer Art kommen würde. Allmählich verlor sich der Gefühlsdrang, der den Jüngling und Göttinger Dozenten auszeichnete; immer differenzierter und schärfer wird die philosophische Spekulation und greift auch auf die musikalische Gestaltungskraft über: wenn Herbart jetzt komponiert, so sind es nicht gefühlsfrohe Lieder und phantasieartige Sonaten, sondern streng gebaute Klavierfugen, an deren starrem Zirkel sich nur der denkende Geist erfreut, das warm mitfühlende Herz jedoch keinen Anteil hat. Vieles, innere und äußere Umstände, trugen dazu bei, den weichen Jüngling hart und in sich verschlossen zu machen. Umstände, die nur zu bekannt sind und auch seiner ganzen wissenschaftlichen Methode und seinem Sprachstil — es handelt sich hier besonders um die Lehrbücher über Psychologie und den Umriß pädagogischer Vorlesungen — ihren Stempel aufdrückten. Die 1815 entstandene und eine in einem Briefe an Griepenkerl mitgeteilte Klavierfuge,[2]) die weiter unten näher zu behandeln sein werden, legen dafür ein beredtes Zeugnis ab; sie sind kurzerhand als trocken und jeden melodischen Schwunges bar zu bezeichnen, eher der rechnende Geist als die phantasievolle Hingebung scheint bei ihnen Pate gestanden zu haben. Sollte die Behandlung der Tonlehre, wie sie uns in ihrem Verhältnis zu

[1]) Siehe Beilage II.
[2]) Zimmermann, Ungedruckte Briefe von Herbart, 1877. S. 64.

Herbarts Psychologie entgegentreten wird, nicht ihre Hand mit im Spiele gehabt haben? Diese Frage kann erst nach der Darlegung jener Beziehungen beantwortet werden.

Sehen wir so Herbarts produktive musikalische Tätigkeit fast ganz zurücktreten, so war nach wie vor die Musik seine liebste Erholung in den Mußestunden. An Griepenkerl schreibt er:[1])

»Möchten Sie nur einmal kommen, wie meine Frau erwartete, die keine Façon de parler kennt, und meinen Rittmüllerschen Flügel probieren, der Ihnen, Alles gegen einander gerechnet, wohl gefallen würde (zudem der Rittmüller Ehrgeiz genug hat, um sein Werk unter Aufsicht zu halten) — — dann würden Sie gelegentlich auch erfahren, was ich, andere Sorgen bei Seite setzend, jetzt treibe.« Delbrück, der Erzieher des Kronprinzen, zog ihn zu den wöchentlichen Sonnabendunterhaltungen, die der Prinz[2]) mit einigen anderen jungen Leuten im Reden, im Stil usw. anzustellen hatte. Bald führte ihn Delbrücks Vertrauen auch ganz allein zum Prinzen. So erzählt Herbart von einem Abend, wo sie recht heiter in des Prinzen Zimmer gewesen waren: »Der Fürst Radziwill sang aus voller Brust, während ich am Piano saß: Delbrück und der Kronprinz hatten beide trefflich geredet — so heiter schloß der Abend.«[3]) Sicherlich spielte auch die Musik in seinem eigenen Hause keine geringe Rolle; wie bekannt und hoch geschätzt seine künstlerischen Neigungen waren, zeigte sich in auffallender Weise bei seinem Weggange von Königsberg, nachdem er 24 Jahre lang den Lehrstuhl innegehabt hatte.

1833 kehrte Herbart an die Stätte seiner ersten Wirksamkeit, nach Göttingen zurück. Das Bedauern über seinen Weggang war allgemein, jetzt erst empfand man deutlich, wen man beherbergt hatte, wen man in

[1]) Ziller, Rel. S. 225.
[2]) Der nachmalige Friedrich Wilhelm IV.
[3]) Ziller, Rel. S. 201.

ihm verlor. Eine Deputation von Professoren machte ihm einen förmlichen Ehrenbesuch, die Studenten brachten ihm eine Abendmusik. Herbart sendet darüber, nicht ohne einige Genugtuung, einen genauen Bericht an Griepenkerl:

»Spät Abends kamen ehemalige Zöglinge, — darunter ein paar Grafen, die jetzt Offiziere sind. Die Musik war von einem sehr gelehrten Musiker geleitet, der auf der Straße sogar soll gegenwärtig gewesen seyn. Eine ungeheure Menschenmasse in vollkommenster Stille stand unter den Fenstern. Ein wunderschöner Abendhimmel kam zu Hülfe. — — Sie wissen als Musiker die Wirkung eines doppelten Chors zu schätzen. Den überraschendsten Augenblick dieser Art hatte ich, als mit dem Gaudeamus igitur der Zug auf der Straße singend abging, und statt des schon schwächern Tons, dem ich am Fenster zuhörte, auf einmal hinter mir, in meinem Zimmer, wo alles voll Gesellschaft war, der nämliche Gesang fortgesetzt wurde; — — auch sollen Sie wissen, daß unsere Studirenden Singen gelernt haben!«[1]) Wie empfänglich zeigt sich hier Herbart den Wirkungen der Musik gegenüber, die ihn seltsam weich erscheinen lassen! Dies scheint auch wohlbekannt gewesen zu sein, denn im Berichte der Koenigl. Preussischen Staats-, Kriegs- und Friedens-Zeitung über die Feier[2]) heißt es:

»Mit der einfachen prunklosen Weise Herbart's vertraut, vereinigten die Studenten sich zu einer Abendmusik und zu von ihnen selbst kunstgemäß ausgeführten Gesängen, um vielleicht hierdurch den großen Musikkenner zu erfreuen.«

Noch größeren Anteil hatte die Musik an dem Abschiedsabend Herbarts von Königsberg. Dieser blieb Simson, dem späteren ersten Präsidenten des deutschen Reichstags, unvergeßlich. An diesem Abend, sagt er,

---

[1]) Zimmermann, a. a. O. S. 84, 85.
[2]) Nr. 105, Dienstag d. 7. V. 1833.

legte der verehrte Lehrer vor dem um ihn versammelten Kreise eine Probe seiner musikalischen Virtuosität durch seine Improvisation auf dem Klavier ab. Den Sinn, welchen er aus diesem Vortrage in Tönen herauszuhören glaubte, und den tiefen Eindruck, den er davon empfing, schilderte er gleich am nächsten Morgen in einem Briefe an seine Braut:

»Vom Wetter begünstigt, versammelten sich gestern die Studierenden und die wenigen außer ihnen Eingeladenen ... in Herbarts Garten, den man trotz der schönen Nacht um der Kälte willen gegen neun verlassen mußte, um oben an verschiedenen Tischen ohne große Zeremonie zu Abend zu essen. Interessante Unterhaltungen wechselten mit Studentenliedern, an denen jedermann teilnahm, und ich wäre mit dem Abend überhaupt schon höchlich zufrieden gewesen, wenn er auch nicht auf eine für mich wahrhaft rührende Weise geendet hätte. Herbart folgte unserer Bitte, am Flügel zu phantasieren. Er begann leise, wie zögernd und schüchtern, man gedachte seines ersten Auftretens. Mit erhöhtem Bewußtsein und Selbstgefühl fuhr er fort und ward lauter, wie durch größere Erfolge dazu berechtigt. Ein plötzlicher Sprung versetzt ihn in die Ferne, und man empfand, daß es nichts Geringeres als Kants Lehrstuhl sei, auf dem er sich niederlasse. Hier gehen wilde Jahre des Krieges an ihm vorüber; aber die Wissenschaft erstarkt unter seinen Händen und die Anerkennung von oben und unten her mangelt nicht. Da kommen zuerst leise Differenzen, allmählich sich vermehrend und verhärtend, endlich allen Wohllaut unterdrückend, und nur noch hier und da tönt die leise Wehklage des gemißhandelten großen Mannes durch. Endlich die Aussicht, diesen Verhältnissen entzogen zu werden, und ihre Erfüllung; aber die Trauer auch, von den Kreisen entrissen zu werden, von denen man sich geliebt und geehrt fühlt. Und endlich, wie ein Zeichen, daß die Liebe zu dem ritterlichen Könige trotz aller Mißhandlung nicht erkaltet sei, gingen die Harmonien

allmählich und mit überraschender Wirkung in das »Heil Dir im Siegerkranz« über. Ganz mißverstanden hatten den Phantasierenden nur wenige; für mich aber war der Gedankengang so durchsichtig, daß ich zu glauben geneigt bin, fast alle hätten ihn ganz verstanden. Wir dankten ihm mit Tränen in den Augen, und ich war so bewegt, daß ich die Gelegenheit ersah, mich unbemerkt zu entfernen.«[1]) Der Eindruck von Herbarts musikalischer Individualität muß allerdings außergewöhnlich gewesen sein, denn auch Voigdt[2]) erinnert sich voll warmer Begeisterung jenes Abends:

»Ich rufe den Teilnehmern die Feier seines letzten Geburtstages in Königsberg am 4. Mai 1833 zurück! Wie der große Meister in unserem Kreise tief bewegt über den bevorstehenden Abschied zum Pianoforte ging, in hinreißendem Adagio sein tiefes Herz ausschüttete, uns dadurch immer dichter um sich versammelte, endlich gefaßt in die Melodie: »Heil Dir im Siegerkranz« einfiel, wir alle begeistert mitsangen —; — es war natürlich, daß, da das Herz nicht die Brust zu sprengen vermochte, die Arme, die ihn zurückgehalten hätten, ihn wenigstens lange nicht loslassen konnten! Der Abend seines Abschieds-Komitates: Stunden des Lebens für das Leben nach Stunden!«[3]) Nimmt es nicht wunder, daß dieser intellektuell gerichtete Geist, dessen ganze musikalische Produktion, wie wir oben sahen, der exakte Forscher bestimmte, sich zu einem solchen freien Ausbruch seines innersten Fühlens verstehen konnte? Die ungewöhnlichen Umstände erklären hier so manches! Man erinnere sich, daß Herbart, ein Mann von 57 Jahren

[1]) Siehe Zeitschr. für Phil. u. Päd. 8. Jahrgang. S. 73, 74.

[2]) »Zur Erinnerung an J. F. Herbart.« Königsberg 1841. S. 75. Siehe auch O. Flügel, »Herbarts Lehren und Leben.« (Samml. »Aus Natur und Geistesw.« B. G. Teubner.) S. 152, 153.

[3]) Flügel (a. a. O. S. 153) erwähnt, daß sich auch die noch lebende Pflegetochter der Frau Herbart die Frau Prof. Sanio. jenes Abends erinnere.

— in einem Alter, wo man sonst in gesicherter und bodenständiger Lebensstellung einen gewissen Gleichgang der Dinge erreicht hat, um sich desto lebhafter seinen inneren Geschäften zuwenden zu können, daß dann noch der Philosoph aus seiner ganzen bisherigen Lebenstätigkeit herausgerissen und unbekannten, neuen Verhältnissen entgegengeführt wurde. Eine solche Begebenheit konnte nicht ohne eine wesentliche Erschütterung des Gemütes vor sich gehen, und es ist charakteristisch zu sehen: wie der Knabe, der Jüngling seine geheimen Ängste, seine mannigfachen Freuden der Musik anvertraut hatte, so fühlt sich auch der reife Mann an der Neige seines Mannesalters gedrungen, sich in Tönen Rechenschaft über sein Leben zu geben, im allumfassenden künstlerischen Gefühle das ausklingen zu lassen, was ihm nur dieses geliebte Medium auszusprechen erlaubte. Ein wehmütiges Gefühl klingt mit herein, die Empfindung, daß alles Entgegenkommen und alle Verehrung nun sich erst zeige, wo es zu spät ist. »Hätte man sich«, so schreibt Herbart an Griepenkerl,[1]) »früher so gegen mich benommen, so zweifle ich, ob mich Jemand aus Königsberg hinwegzubringen im Stande gewesen wäre.«

Mit Anfang des Wintersemesters 1833/34 lehrt Herbart wieder an der Universität, an der er seine akademische Laufbahn begonnen hatte. »Die Erwartungen, die man dort hegte, wurden durch sein persönliches Auftreten übertroffen. Der Glanz seines Vortrags zog, besonders zu den Vorlesungen, welche allgemeiner zugänglich waren, die Studenten in Masse herbei und riß sie zu begeisterter Bewunderung hin, und mehrmals wurde ihm lediglich aus diesem Grunde ein Lebehoch gebracht.«[2]) Seine Vorlesungen gaben Herbart soviel zu tun, daß er an andere Arbeiten fast gar nicht denken konnte. In die Jahre 1835—1840 fallen die Vorarbeiten

[1]) Zimmermann, a. a. O. S. 84.

[2]) Vergl. Bartholomäi-Sallwürk, Päd. Schriften. I. S. 103.

für die 1833 und 1840 erschienenen »Psychologischen Untersuchungen«, die die hauptsächlichsten psychologischen Arbeiten über die Tonlehre enthalten. Wie sehr Herbart die Musik unwillkürlich nur unter diesem wissenschaftlichen Gesichtspunkte auffaßte, erhellt aus einem Brief an Drobisch aus dem Jahre 1836:[1])

»Zu den unvollkommenen Complexionen, mein teurer Freund, bitte ich einstweilen Erfahrungen hinzuzudenken. Eine solche bietet sich mir jetzt nur zu fühlbar an: versuchen Sie doch, wenn auch mit Scherz, dem ich mich schon Preiß geben will, in meine Verlegenheit sich zu versetzen. Da habe ich ein Pedal[2]) an meinem Fortepiano, ein zweites Instrument, das mit den Füßen gespielt wird. So viel haben meine Füße bald gelernt, daß sich die Vorstellungen der Töne mit denen der Fußtasten hinreichend compliciren, um bei ruhenden Händen eine langsame Melodie zu spielen, allenfalls ohne hinzusehen. Aber die Hände sollen zugleich auf dem oberen Instrumente ihren Gang gehen! Also unaufhörliche Hemmung derjenigen Complexionen, vermöge deren die Hände und vermöge deren die Füße gehen sollen.«[3])

Doch regt sich jetzt auch das beginnende Alter: oft sehnt sich Herbart nach Ruhe und Ausspannung, dann ist es wieder die Musik, die ihm die letzten Tage verschönen soll:[4])

»Auch würde ich mich von Herzen gern zurückziehn. Wäre nicht die amtliche Tätigkeit: vielleicht begnügte ich mich bald, mit Händen und Füßen Musik zu machen, denn ich besitze jetzt ein Pedal an meinem Fortepiano, an dem ich mir die Zeit vertreibe, — und das Faullenzen ist gesund.« Leider war es ihm nicht

[1]) Th. Fritzsch, »Briefe Herbarts an Drobisch.« Jahrbuch des Vereins für wissenschaftl. Päd. XXXVII. S. 154—206.
[2]) Gemeint ist ein Orgelpedal.
[3]) Erklärung der Komplexionen siehe Teil III.
[4]) Th. Fritzsch, a. a. O.

vergönnt, diese Hoffnung verwirklicht zu sehen. An körperlicher und geistiger Kraft ungeschwächt, hatte er das 65. Lebensjahr überschritten; er hatte am 11. August 1841 noch seine Vorlesungen gehalten, als ihn in der darauffolgenden Nacht ein Schlaganfall traf. Er genaš scheinbar von demselben; aber ein zweiter Anfall endigte am Morgen des 14. sein Leben.[1]) Ruhe, Heiterkeit und liebevolle Freundlichkeit verließen ihn in seinen letzten Tagen keinen Augenblick, ja, sie wurden gerade an seinem letzten Abend von den Seinen vorzugsweise bemerkt. Soll man es einen Zufall nennen oder dient es der rückblickenden Beobachtung als glückliches Symbol: das letzte, was Herbart auf seinem Krankenbette gelesen hat, war ein Notenheft von Beethoven![2]) So schließt harmonisch die Musik als helfende und tröstende Kunst dieses Leben ab, das sie mit dem Kinde aussichtsreich und hoffnungsfroh begonnen hatte. Stets war sie gegenwärtig, bald ins innerste Getriebe der Wissenschaft eingreifend, bald der Alltäglichkeit ein empfindsames und künstlerisches Gepräge verleihend, hier die Bande inniger Freundschaft knüpfend, dort dem Ästhetiker und Psychologen wichtige Dienste leistend: wer möchte nicht in ihr dasjenige Moment sehen, das uns Herbart als »ganzen wahren Menschen« darstellen und empfinden läßt und alles jene staubige Beiwerk vernichtet, was sich um seine Person im Laufe eines halben Jahrhunderts angehäuft hat! Hier liegt der Zugang zu dem Herbart, wie er im täglichen Leben sich gab und empfand, mit einem feinen, gütigen Gefühl und einem warmen Herzen für die Kunst und das Schöne. Daß dasselbe sich manchmal ins Innerste zurückzog und sich sorgfältig vor einem Übergriff in das Gebiet der Wissenschaft hütete, spricht nur für die Objektivität im Berufe sowohl als für die Feinheit eben jenes Empfindens.

[1]) Vergl. Barth.-Sallwürk, a. a. O. S. 109.
[2]) Vergl. Flügel, a. a. O. S. 155.

2. in seinen Werken.

Legte der Gang durch das Leben Herbarts gewissermaßen die Breite des musikalischen Interesses dar, so bleibt noch die Frage nach der Tiefe desselben, nach seiner persönlichen Geschmacksrichtung zu beantworten. In dieser Hinsicht sind die wenigen auf uns gekommenen Originalkompositionen von größter Wichtigkeit, so daß sich wohl eine etwas nähere Darlegung derselben rechtfertigen läßt. Unter diesen steht wieder die 1808 veröffentlichte Klaviersonate sowohl an Länge als wie an Gehalt an erster Stelle. Noch heute ist dieselbe zugänglich, da ein genauer Abdruck des Originals als Festgabe zur Herbart-Feier am 4. Mai 1876 überreicht wurde.

Hostinsky[1]) urteilt über diese Komposition: »Vergleicht man dieses Werk mit gleichzeitigen Kiaviersonaten von Berufsmusikern, selbst solchen, die heute noch mit Achtung genannt werden, so muß man Herbart ohne Widerrede einen nicht gewöhnlichen musikalischen Sinn und eine ziemliche technische Fertigkeit zugestehen.« In der Tat macht die Komposition einen äußerst frischen, ja in manchen Wendungen fast genialischen Eindruck, man merkt, daß die erste Anregung zu derselben ungesucht und frisch emporkeimte. Beeinflußt zeigt sie sich in Form und Stil hauptsächlich von Phil. E. Bach, dessen Sonaten zu jener Zeit noch neben den klassischen und denen Clementis viel gespielt wurden, doch zeigt sich auch, daß der Geist Beethovens dem Komponisten durchaus nicht fremd war. Die Form ist dreisätzig und in den beiden letzten Sätzen etwas frei. Beethoven würde den Titel »Sonata quasi una fantasia« gewählt haben. Der Klaviersatz läßt den virtuosen Spieler erkennen, so daß Griepenkerls Besorgnisse reichlich gerechtfertigt erscheinen; an vielen Stellen ist doch eine gewisse Unbeholfenheit wahrzunehmen.

[1]) »Herbarts Ästhetik.« S. XV.

Der erste Satz, ein Allegro molto in d-dur, beginnt feurig mit einer rauschenden Akkordpassage, die in freudigem Spiel über a-dur und e-dur zum gefühlvollen zweiten Thema überleitet. (Vergl. Beilage I, Beispiel 1 und 2.) Bald beginnen jedoch wieder Passagen das frühere Treiben, die zuweilen mit ihren absteigenden angebundenen Noten an Beethoven gemahnen. (Beisp. 3.) Das zweite Thema wird in a-dur wiederholt und der erste Teil schließt mit reichen Codapassagen regulär mit der Oberdominante a-dur. Die Durchführung setzt wieder in a-dur ein (B. 4), moduliert aber rasch über d-dur, g-moll, c-moll nach c-dur, in welcher Tonart das erste Thema in etwas veränderter Gestalt ertönt. (B. 5.) Die ganze Modulation mutet hier etwas ungeschickt an, sie bringt B. 5 in f-dur, c-moll und wendet sich ziemlich gekünstelt über den Septimenakkord auf c nach demjenigen auf a, um mit einem langen Baßrezitativ die Reprise einzuleiten. Diese verläuft durchaus wie gewöhnlich, auch bringt die Coda keine Verlängerung und schließt pp im Halbschluß verhallend. Der zweite Satz, ein Adagio, mutet wie eine Art Intermezzo an und ist wohl rein musikalisch, im Vergleiche zu den Ecksätzen, am tiefsten empfunden. Eine achttaktige zart wehmütige Weise in fis-dur eröffnet ihn (B. 6) im wirksamen Gegensatz zu dem spielerischen Charakter des ersten Satzes. Die Stimmung wird noch ernster und trauernder in einem Mittelteile in fis-moll (B. 7). Die erste tröstende Melodie, mit einem Kontrapunkte im Baß und einer Obersexte verziert, läßt den Satz sanft und fragend in einem Trugschlusse nach a-dur beenden. Der sich unmittelbar anschließende dritte Satz atmet echt jugendliche Frische und ein Temperament, das Herbarts Phantasie im besten Lichte zeigt. Schon die rauschende d-dur-Arpeggie des ersten Themas reißt einen unmittelbar in den Strudel hinein, auch das zweite Thema in a-dur bringt nur einen zart lyrischen Einschlag (B. 9). Der Durchführungsteil setzt kühn unmittelbar in f-dur ein, ein trotziger Mut erfüllt ihn

(B. 10), vergebens fällt das zweite Thema beschwichtigend ein, der Kampf tobt immer wilder (B. 11), bis endlich B. 9 in hoher Lage die Oberhand gewinnt und von da an im wesentlichen genau wie vorher den Satz zu Ende führt, ohne daß das erste Thema noch einmal erscheint.

Trotz ihrer eigentümlichen Form macht die ganze Komposition doch einen durchaus einheitlichen Eindruck, ihre Erfindung ist so gesund musikalisch, daß sie auch heute noch ihre Wirkung nicht verfehlt. Daß sie schon zu Herbarts Lebzeiten nicht unbeachtet blieb, beweist eine Kritik in der »Zeitung für die elegante Welt« vom 11. Februar 1809, die aus Interesse an der zeitgenössischen Aufnahme erwähnt werden mag:[1])

»Der Compositeur dieser Sonate ist der als philosophischer Schriftsteller geschätzte Professor Herbart in Göttingen. Sie zeugt von einem, vorzüglich durch die Schule des berühmten K. Ph. E. Bach, gebildeten und ausgezeichneten Talent und erfordert einen ziemlich fertigen Spieler. Der Künstler nimmt in ihr einen kühnern Flug, als die gewöhnlichen Sonatenkomponisten, und wenn sich gleich seine Komposition der Phantasie oder der Kaprice nähert, so fehlt es ihr doch nicht an Einheit und Haltung. Der Kenner wird darin durch manche neue harmonische Verbindungen und Wendungen angenehm überrascht werden. Denn der Verfasser ist den hergebrachten abgenutzten Formeln ausgewichen. Sie besteht aus einem großen brillanten Allegro in D-dur, einem sanft feierlichen Adagio voll innigen schönen Gesanges in Fis-dur und aus einem rauschenden Allegro molto in dem Hauptttone.« —

Die zweite erhaltene Komposition von Herbarts Hand ist eine Klavierfuge, die bisher noch unveröffentlicht war. Sie fand sich auf der dritten Seite des Umschlages zu den politischen Briefen, die Herbart im Jahre 1814 bis 1815 schrieb. (Manuskript 2097 der Königsberger Universitätsbibliothek.) Wie schon oben erwähnt, fällt sie demnach in eine Zeit, in der Herbart ganz seinen wissenschaftlichen Arbeiten ergeben, nur ein gewisses formales Interesse der musikalischen Komposition entgegenbrachte. Ihr Ton ist demnach auch etwas trocken, das Thema in seinem einförmigen Rhythmus unmelodisch und schematisch einförmig, die ganze Fuge zwar ordnungsgemäß, aber ohne jedwede innere Anteilnahme durchgeführt. (Vergl. Beilage 2. Der Sopranschlüssel wurde der bequemeren Lesbarkeit halber in den Violinschlüssel umgesetzt.)

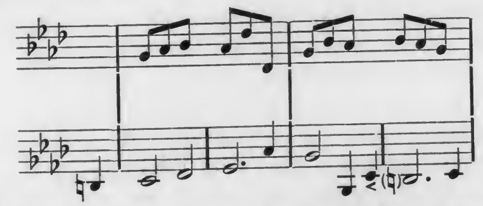
Ein bei weitem besseres Gesicht zeigt eine andere Klavierfuge, die einem an Griepenkerl gerichteten Brief vom 27. Januar 1832 vorhergeht. (Siehe Beilage 3.) Obwohl die in dem Schreiben erwähnten anderen Kompositionen nicht bekannt sind, ist es doch von Interesse für die Gesichtspunkte, die Herbarts musikalischen Produktionen zu jener Zeit vorschwebten:[1])

»Voraussetzend, mein alter Freund, daß an unserm aesthetischen Einverständnis etwas gelegen sey, disputire ich mit Ihnen in Tönen, da ich mein Lebenlang über Musik nicht habe viel reden mögen. Dies wird wenigstens helfen, daß Sie mein tempo besser treffen. Denn schwerlich hätten Sie in jener Fuge aus Es-dur Gesichter gesehen, wäre sie Ihnen nicht durch zu langsames tempo auseinander gefallen. Die Fuge hat nur Ein Gesicht; aber ein skeptisches, und die Skepsis liegt im Thema; welches durch Veränderung einer einzigen Note (B) aus Es-dur in C-moll übergehen würde, und welches wirklich so lange schwankt, bis dies B ertönt, und H aufhebt. Ein kleines Räthsel mag in dem Ursprung dieser Skepsis liegen; es läßt sich lösen durch den Anblick meines Manuscripts. Eine größere Arbeit, von der ich Ihnen geschrieben, füllte das Notenblatt nicht ganz. Der Lücken-

[1]) Die Kenntnis dieser Kritik verdanke ich dem Hinweis von Herrn Max Unger in Leipzig.

[1]) Siehe Zimmermann, »Ungedruckte Briefe usw.« S. 64, 65.

büßer, den ich Ihnen abschrieb, ist — Reflexion über das Vorige. Nach einem sehr entschiedenen Schlusse in Es-dur, nach Besiegung aller Nebentonarten, nach einer sehr schnellen Bewegung, — sieht die Reflexion sich um, betrachtet sich nochmals das Feld, — hält die Bewegung um ein weniges zurück, — wird aber beynahe wiederum von ihr fortgerissen. Der stets bewegte, eine noch größere Geschwindigkeit kaum zurückhaltende Vortrag, ist das vollkommene Gegenstück zu jener Gis-moll-Fuge — aber warum nennen Sie diese überhaupt? — Bey mir ist sie längst mit dem bonus dormitat Homerus bezeichnet, mit ein paar durchgehenden Noten ohne alle Rhythmik verbrämt, und durch eine endlose Paraphrase in die Länge gezogen, ohne von der Stelle zu kommen, — ist darin der Meister zu erkennen? Dazu kann ich mich nicht bequemen. — Von der Kleinigkeit, die Sie hier finden, habe ich keine Abschrift behalten und sie kaum ein paarmal durchgespielt; sollte Ihr nächster Brief mir etwas darüber sagen, so wird mein Gedächtnis wohl bis dahin vorhalten. Die vorige Fuge schickte ich Ihnen eigentlich in der Meinung, Sie würden darin den Bau der musikalischen Periode bemerken; aber davon kann nicht die Rede seyn, bevor das Tempo getroffen ist. Mag die Gis-moll-Fuge dazu gebraucht werden. Die meinige ist nun eine einzige



Periode, im Alla-breve Tact. In diesem Tempo bitte ich meine Fuge erst zu lesen, um sie dann etwas langsamer zu spielen; so wird der Ausdruck zurückgehaltener Bewegung herauskommen. Und nun der langen Rede

kurzer Sinn: ich bitte: Reflexion und Periodenbau, zwey sehr wesentliche Elemente der Musik, nicht über den Stimmungen zu vergessen.« — — —

Welche Bewandtnis es mit den in den Text eingefügten Notenbeispielen hat, läßt sich leider nicht feststellen. In dem zweiten ist zweifelsohne anstatt b h zu setzen und jede Zeile für sich zu lesen. Überdies ist charakteristisch für Herbart, daß er sagt, er habe sein Leben lang nicht viel über Musik reden mögen. Hier muß ihm der Begriff »Musik« ein ganz anderer sein, als dem er ausführliche Untersuchungen in seiner Psychologie widmet. Trotz alledem kann er auch hier nicht auf die beiden ihm wichtigsten Elemente der Musik, die Reflexion und die Form verzichten! Im übrigen verrät die Fuge eine bemerkenswerte kontrapunktische Fertigkeit: Engführung (a), Umkehrung (b) und Verlängerung (c) gehen dem Komponisten leicht und ungesucht von der Hand. Man merkt, daß sein Geist die kompliziertesten Gänge mit Leichtigkeit zu gehen gewohnt ist und sich auch auf dem musikalischen Gebiete mit Freuden dieser Fertigkeit bewußt wird.

So genügen diese wenigen Kompositionen doch, um ein anschauliches Bild von Herbarts produktiven Fähigkeiten zu geben. Sein Geschmack und Stil ist dem Ernste zugewandt, und jener Kritiker hatte recht, daß Herbart sich sicherlich stets bemüht hat, ausgefahrene Geleise zu vermeiden; dazu waren alle Äußerungen dieser genialen Persönlichkeit viel zu originell. Schon Smidt bemerkt:[1]) »Das Erhabene stand ihm näher, als das Schöne. Vor allen verehrte er Beethoven und erfaßte seinen hohen Werth, ehe derselbe noch die spätere allgemeine Anerkennung gefunden hatte.« Aus zahlreichen Bemerkungen Herbarts geht hervor, daß er neben Beethoven hauptsächlich Seb. Bach und Händel eine große Verehrung zollte; seine Vertrautheit mit

[1]) K. I. S. XXV.

Mozart, Ph. E. Bach und Clementi wurde schon erwähnt.[1])

Die Behandlung der Ästhetik und Psychologie wird näher auf die Stellung der Musik, die Herbart ihr innerhalb dieser Gebiete anweist, einzugehen haben. Aber auch die Pädagogik hat ihren wichtigen Anteil an dieser Kunst. Man erinnert sich, daß Herbarts musikalische Ausbildung sehr sorgfältig gewesen ist. So muß er das Beschäftigen mit nur ein wenig Musik, das Aneignen nur fragmentarischer Kenntnisse in dieser Kunst im Interesse der Geschmacksbildung der Jugend lebhaft beklagen — es ist eine sehr untergeordnete Kunstausübung, welche der Erziehung der Jugend als Mangel anhaftet.[2]) Nicht ein Umhertaumeln unter den Kunstwerken erzeugt den richtigen Geschmack, sondern die planmäßige Einführung in das Schöne und ein der Fassungskraft des Schülers angemessenes Betrachten derselben, beginnend mit den einfachsten Verhältnissen, wie es gerade in der Musik so leicht ist.[3])

Herbart verlangt, daß das Kind von vornherein mit alledem umgeben werde, was geeignet sei, Äußerungen seines Geisteslebens zu veranlassen, aus denen dann der Erzieher Schlüsse auf besonders hervorstechende Anlagen des Kindes machen und dieselben durch den Unterricht weiter ausbilden könne. So verlangt er in die Kinderstube eine kleine Orgel, auf der einfache Töne und Intervalle angeschlagen und minutenlang ausgehalten werden sollen, um eine dafür oder dagegen gerichtete Äußerung des Kindes hervorzurufen.[4]) Auch wenn das Kind in die öffentliche Schule, als in eine nationale Bildungsanstalt, eintritt, muß die Ausbildung des Musik-

[1]) Im Besitze des Herrn Pastor Flügel befinden sich noch Clementische Studien, an denen Herbart täglich geübt hat.

[2]) Hartenstein X. 69. Vergl. auch: Wolfram, »Joh. Friedr. Herbarts Ansichten über Musik.« Kehrs Päd. Blätter. 1882. S. 449 f.

[3]) H. X, S. 98.

[4]) H. X, S. 78.

sinns weiter ins Auge gefaßt werden. In einem Lehrplan, den Herbart für die sogenannte »Bürgerschule« aufstellt, verlangt er ausdrücklich das Singen.[1]) Die Ausbildung in der Musik gehört mit zur Nationalbildung, denn letztere zeigt sich in der Berücksichtigung der Gesamtheit der Künste. Diese Ausbildung muß eine stufenweise und systematische sein, denn »wer Musik verstehen soll, muß im Auffassen der Intervalle und Accorde schon einigermaßen geübt sein«.[2]) Sie darf vor allem nicht einer tüchtigen theoretischen Grundlage entbehren; deshalb ist namentlich die ausgedehnte und eingehende Beschäftigung mit den strengen kontrapunktischen Formen notwendig, beginnend mit den einfachsten Übungen und fortschreitend zu komplizierteren.[3])

Durch eine strenge musikalische Erziehung soll das Volk dahin gelangen, die großen Werke unserer Musikheroen zu würdigen, zur Aufführung zu bringen und sich an ihnen geistig zu erheben. Deshalb verlangt Herbart in seinem ideellen Staate einen Tempel der Musik, in welchem jene Aufführungen stattfinden könnten, und bedauert, daß seine Zeit nicht schon längst dahin gelangt sei, die Werke J. S. Bachs und G. F. Händels aus ihrer Vergangenheit hervorzuziehen. »Eine Zeit, die Sebastian Bachs und Händels Kirchenmusik vergessen konnte, war unstreitig verstimmt und hatte keine wahre Lyrik.«[4]) — Auch die Pädagogik steht demnach in unmittelbarer Beziehung zur praktischen, ausübenden Musik

[1]) Ziller, a. a. O. S. 234.

[2]) K. IX, S. 107.

[3]) K. IX, S. 111.

[4]) K. IV, S. 610. Bekanntlich gebührt Mendelssohn das Verdienst, durch die Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion im Jahre 1823 eine Renaissance der alten Meister in die Wege geleitet zu haben. Ob diese jedoch, wie Herbart hofft, die breitesten Schichten jemals berühren werden, bleibt trotz der stets wachsenden Verbreitung und aufopfernden Tätigkeit der Bach- und Händelgesellschaften aus allgemeinen Gründen sehr zu bezweifeln..

und gibt so ein einheitliches Bild mit dem begeisterten, warmherzigen Anhänger derselben. Die ästhetische Betrachtung entfernt sich schon um einen Schritt von dieser Auffassung, das rein wissenschaftliche Moment tritt naturgemäß immer mehr in den Vordergrund, bis dann in der Psychologie die reine Spekulation in einem solchen Grade herrscht, daß man sich verwundert frägt, wie kann eine Vereinigung mit der früheren Darstellung erreicht werden? Eine Beantwortung dieser Frage wird sich erst nach der Behandlung der gedachten Gebiete ermöglichen.

II. Teil.

Die Beziehungen der Musik zur Ästhetik.

Joh. Volkelt faßt seine Anforderungen an einen guten Ästhetiker dahin zusammen: »Nur wer eine umfassende Menschlichkeit besitzt, wird eine von Einseitigkeit und Verständnismangel freie Ästhetik zu geben hoffen dürfen. Der Ästhetiker muß reich an inneren Erfahrungen sein. Er muß verschiedene und entgegengesetzte Weisen der Menschlichkeit in sich erlebt haben, sei es daß er sie in seiner eigenen Entwicklung wirklich durchlebt oder sie, indem er sich beobachtend in sie versenkte, nur in sich nacherlebt hat.« Sodann verstehe es sich von selbst, daß nur aus dem Boden einer gesunden Menschlichkeit eine befriedigende Ästhetik entspringen könne. Endlich sei von den künstlerischen Voraussetzungen, die er zu erfüllen habe, keine so wichtig, wie die, daß er Weite, Vielseitigkeit, Verwandlungsfähigkeit des Geschmacks besitze.[1])

Wird Herbart diesen Forderungen genügen? Die vorangegangene Untersuchung kann uns mancherlei Aufschluß darüber geben. Bedenkt man das vielseitige tiefgehende Interesse Herbarts für alle Formen der Erscheinungswelt, für die geistigen Äußerungen sowohl des Individuums, ja der einfachen Kindesseele, wie eines ganzen Volkes, den die größten Zusammenhänge aufdeckenden philosophischen und metaphysischen Blick, das warme Gefühl für die Freunde wie für die Kunst, so wird man nicht anstehen, seine »umfassende Menschlichkeit« zu bewundern. Daß diese Menschlichkeit rein und lauter, nur aus den edelsten Motiven heraus, die edelsten Mittel beherrschend, wirkte, ist eine vorzügliche Eigenschaft des Herbartischen Geistes, den auch seine Gegner offen anerkennen mußten. So wäre nun noch die dritte der Forderungen zu erfüllen: ein vielseitiger und vor allem verwandlungsfähiger Geschmack hat sich jenen Eigenschaften harmonisch einzugliedern. Hier ist die praktische Ausübung der Kunst von größtem Einfluß, hier also setzt die Bedeutung der Musik für den Ästhetiker Herbart ein. Die folgende Untersuchung hat darzulegen, wie weit der Einfluß dieser Kunst auf den Geschmack und damit auf die ästhetische Auffassung reicht.

[1]) System der Ästhetik. I. S. 28, 29.

Es gab eine Zeit, die meinte, die Bedeutung Herbarts für die Ästhetik mit wenigen Worten erschöpfen zu können, und noch Ed. von Hartmann ist der Ansicht, die spärlichen Bemerkungen Herbarts seien nicht im Interesse der Ästhetik, sondern lediglich in demjenigen der Ethik geschrieben.[1]) Dies mag mit darauf zurückzuführen sein, daß Herbart kein geschlossenes System hinterlassen hat. Der erste Versuch, die zerstreuten Bemerkungen zu sammeln und in ein einheitliches Gefüge zu bringen, ist die Arbeit von O. Hostinsky: »Herbarts Ästhetik« (1891). In der neuesten Zeit hat die eingehende Untersuchung Alfred Ziechners endgültig die großen Verdienste Herbarts in die Geschichte der Ästhetik eingegliedert und eine vortreffliche systematische Darlegung des schwierigen Stoffes unternommen. Es kann hier nicht bezweckt werden, eine ausführliche Behandlung des Systems zu geben, doch mag es erlaubt

[1]) »Deutsche Ästhetik seit Kant« (Ausgew. W. III. S. 268—69).

sein, einen kurzen Umriß der ästhetischen Grundlagen zu liefern und an der Hand desselben die vielen Beziehungen zur Musik zu erläutern, wie dieselben in der »Einleitung in die Philosophie«,[1]) in den Aphorismen zu derselben,[2]) in den »Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre«[3]) und in der Encyklopädie«[4]) niedergelegt sind.

Der Einfluß der Herbartischen Gedanken auf die moderne Musikästhetik möge dann kurz behandelt werden. In der Darlegung des Systems folgen wir den Ausführungen Ziechners.

1. Abschnitt. Die Aufgabe der Ästhetik.

Herbart definiert die Philosophie als Bearbeitung der Begriffe. Angesichts dieser allgemeinen Aufgabe nimmt auch die Ästhetik den Charakter der Vertiefung in den Sinn der Begriffe an, und zwar richtet sie sich auf solche Begriffe, »die bloß einen Wert oder Unwert anzeigen«.[5]) Logisch soll sie diese Wertbegriffe bearbeiten, nicht etwa sie psychologisch erklären. Demnach ist die Ästhetik nach Herbart die Wissenschaft der logischen Bearbeitung der Wertbegriffe.[6])

Die Ästhetik zerfällt in zwei Hauptgebiete: »die allgemeine Ästhetik« und »die angewandte Ästhetik« oder »Kunstlehren«.

Die Aufgaben der ersteren sind einmal synthetisch und dann analytisch; denn ihre Wertbegriffe, das Schöne und Häßliche, das Löbliche und Schändliche besitzen zwar eine ursprüngliche Evidenz, sie sind klar, ohne bewiesen zu werden. Aber diese Evidenz durchdringt nicht immer die Nebenvorstellungen, welche teils begleitend, teils von jenen Wertbegriffen verursacht, sich einmischen. Von diesen müssen sie herausgehoben und

[1]) K. IV. S. 105—145. — [2]) K. III. S. 116—118. — [3]) K. IV. S. 598—613. — [4]) K. IX. S. 92—98, S. 105—118. — [5]) IX. S. 24. — [6]) Ziechner, a. a. O. S. 58 f.

in ursprünglicher Reinheit und Bestimmtheit gezeigt werden.[1]) Dies zu leisten und damit die einfachsten Musterbegriffe (Ideen) aufzustellen, das ist ihre synthetische Arbeit.

Werden die allgemeinen ästhetischen Grundsätze oder Ideen auf die verschiedenen gegebenen Stoffe angewandt, »dann geht die allgemeine Ästhetik über in eine Reihe von Kunstlehren, welche man sämtlich praktische Wissenschaften nennen kann, weil sie angeben, wie derjenige, der sich mit einem gewissen Gegenstand beschäftigt, denselben behandeln soll, indem nicht das Mißfallende, vielmehr das Gefallende soll erzeugt werden«.[2])

»Die erhabendste der Kunstlehren« ist die Tugendlehre oder Ethik,[3]) ihr Stoff ist der Wille des Menschen. Sie führt im System den Namen »allgemeine praktische Philosophie« für sich allein. Die übrigen Kunstlehren, die sich mit Farben, Tönen, Gedanken, Figuren befassen, sind unter dem Namen »Ästhetik« im engeren Sinne (i. e. S.) begriffen. Hier erst wird die Kunst selbst behandelt.

Der »allgemeinen Ästhetik« liegt demnach die Untersuchung ästhetischer Fragen mit Rücksicht auf die einzelnen Kunstgebiete ob, die Kunstlehren beschäftigen sich mit den Einzelforderungen der Künste.

2. Abschnitt. Die Hauptpunkte der allgemeinen Ästhetik.

a) Die Begründung des Formalismus.

Herbart stellt den Satz auf: zum rechten Begriff des Ästhetischen komme nur der, der es selbsttätig in sich erzeugt.[4]) Die Metaphysik bleibt mit Entschiedenheit abgelehnt, die Ästhetik »von oben« wird verworfen; von ästhetischen Tatsachen will Herbart ausgehen. Diese Opposition »gegen die metaphysische spekulative Begründung der Ästhetik durch den Idealismus entsprang

[1]) K. IV. S. 105. — [2]) K. IV. S. 47, 105. — [3]) K. IV. S. 134. — [4]) K. IV. S. 586, 107 Anm.

demnach — — der gesunden Erkenntnis, daß die Idealisten die Ästhetik aus ihrem Mutterboden, der psychologischen Erfahrung, vollständig herausgerückt und zu einer metaphysischen Wissenschaft gemacht hatten, in der das Schöne mit dem Wahren zu sehr verquickt wurde«.[1])

Leider verlegt Herbart diese psychologisch-ästhetischen Untersuchungen in die Psychologie, und schließt die ganze Reihe der mit der Einwirkung der ästhetischen Gegenstände auf den Gemütszustand verbundenen »Erregungen« des Erhabenen, Hübschen, Reizenden usw.[2]) als nur psychologisch zu erklärende Erscheinungen von dem eigentlich ästhetischen Gebiete aus. Nach ihm besitzt das Gefallen und Mißfallen des Schönen und Häßlichen eine ursprüngliche Evidenz, vermöge deren es klar ist, ohne gelernt und bewiesen zu werden. Psychologische Erklärungen können diese Evidenz weder vermindern noch vermehren, höchstens nur verwirren. Vermöge dieser Evidenz werden die ästhetischen Urteile zu Prinzipien.[3]) Für die Ästhetik als Wissenschaft ist das von größter Bedeutung; sie kann nur Wissenschaft und allgemein verbindlich sein auf Grund dieser ästhetischen Evidenz. »Das ästhetische Urteil ist von keiner Individualität, sondern nur von der Qualität des Vorgestellten abhängig,«[4]) es ist also ein absolutes: das Ästhetische gefällt objektiv.

Hieraus ergibt sich, daß die allgemeine Ästhetik von allen subjektiven Gemütszusätzen abstrahieren muß. Das Angenehme und Nützliche hat mit dem Schönen nichts zu tun. Ästhetische Grundwerte sind auch das Tragische und Komische nicht, sondern nur Kunstwerte.[5])

Mit dem Gegenständlichen oder Objektiven hängt aber »das Ästhetische seinem Ursprunge nach nicht

[1]) K. VII. S. 201, Anm. Conf. Ziechner, S. 67. — [2]) K. IV. S. 114, 115. — [3]) K. IV. S. 48, Anm. — [4]) K. VI. S. 273. — [5]) K. IV. S. 138.

weiter zusammen, als insofern wir dadurch veranlaßt werden, nur (ästhetische) Begriffe zu bilden«.[1]) Das Objektive ist also nur eine, und zwar notwendige Bedingung für das Zustandekommen des Ästhetischen, nicht mehr; dem Gegenstand an sich kommen ästhetische Eigenschaften nicht zu, das ästhetische Gefallen sagt also nicht eine Eigenschaft oder gar Wahrheit des Objektes aus.

Als »Hauptsatz der ganzen Ästhetik« stellt Herbart auf, daß alle einfachen ästhetischen Elemente selbst Verhältnisse sein müssen, nämlich Verhältnisse, deren Glieder, für sich allein genommen, keinen ästhetischen Wert haben.[2])

Für die allgemeine Ästhetik ergibt sich also

1. daß kein Einfaches gefällt,
2. daß am Zusammengesetzten nur die Verhältnisse Gefallen erregen,
3. daß die Teile außerhalb des Verhältnisses, in dem sie vielleicht entstanden, gleichgültig sind.

»Der Grundbegriff der Ästhetik in ihrer Beziehung zum Objektiven ist also das Verhältnis oder — im Gegensatz zu den Begriffen Materie, Stoff, Inhalt — die Form als einer Zusammenfassung, welche als solche neue Bedeutung erlangt.«[3])

Materie, Stoff und Inhalt sind außerästhetische Begriffe, die das einzelne gleichgültige Glied oder die bloße Summe solcher Glieder bereichern. Die Glieder der Verhältnisse müssen einem Sinnengebiet angehören.[4])

Die Musik ist nun diejenige Kunst, die diese Verhältnisse am einfachsten und klarsten aufweist. Immer wieder zieht sie Herbart zum Vergleiche und Beweise heran, so daß Wundt[5]) das Urteil fällen konnte, Herbarts Ästhetik fuße allzu einseitig auf der Tonkunst. »Bestimmter kennt man, sagt Herbart, wegen ihrer Einfach-

[1]) K. IV. S. 47. — [2]) K. III. S. 131; IV. S. 179. — [3]) K. X. S. 348. — [4]) K. II. S. 344. — [5]) Phys. Psychologie. Bd. III. 1904. S. 200, 201.

heit die Verhältnisse in dem, was durch die beiden höheren Sinne unmittelbar gegeben wird; in den Farben und Tönen.«[1]) Er weist auf den Kontrast der Farben und die harmonischen und disharmonischen Verhältnisse der Töne hin; die letzteren seien »die einzigen seit Jahrhunderten bestimmten und anerkannten ästhetischen Elemente«. An der Tonleiter schon habe »die Musik eine Fülle von Verhältnissen, die als consonierend oder dissonierend unmittelbar beurteilt werden mit einer Evidenz wie bei geometrischen Axiomen.« »Die einfachsten Beispiele sind hier die besten. Was ist in der Musik eine Quinte, eine Terz, ein jedes beliebige Intervall von bestimmter musikalischer Geltung? Es ist bekannt, daß keinem der einzelnen Töne, deren Verhältnis das Intervall bildet, für sich allein nur das Mindeste von dem Charakter zukommt, welcher nur gewonnen wird, indem sie zusammenklingen.«[2])

Leider ist auf die Winke, welche die Musik geben konnte, nicht geachtet worden; »denn man hat nicht Lust, sich bey der Kenntniß des Einfachen, des bloß Richtigen, aufzuhalten, man strebt nach dem Effect; und wirft sich eben damit in das Meer der Eindrücke, welche die Künste hervorbringen«.[3]) Vergeblich, beklagt sich Herbart, habe er daran erinnert, daß seit Jahrhunderten das Gebäude der Musik auf den ästhetischen Bestimmungen der Tonverhältnisse unerschüttert steht. »Aber man kennt die Musik nur aus den Erholungsstunden; und während der langen Herrschaft der Kantischen Philosophie ist der, durch sie so nahe gelegte Gedanke, die Tonlinie mit Raum und Zeit zu vergleichen, nicht einmal jemandem eingefallen. Unsere Ästhetiken enthalten eher alles in der Welt, ja den Ursprung der Welt selbst, als die einfachsten Grundregeln der einzigen unter den Künsten, die wirklich ihre Grundregeln kennt.«[4])

[1]) K. IV. S. 126, 127. — [2]) K. II. S. 344. — [3]) K. IV. S. 132. — [4]) K. III. S. 117.

Es ist unverkennbar, wie das Verhältnis Herbarts zur praktischen Musik hier hereinspielt. Sagt er doch geradezu: »Es wäre nur die Sache der Ästhetik, den angehenden Künstler in dem eignen Contrapuncte jedes Faches so sorgfältig von den allereinfachsten Uebungen anfangen zu lassen, wie dies die Musiker, in dem ihrigen zu thun gewohnt sind«[1]) und fügt hinzu: »Man vergleiche z. B. das bekannte Buch von Albrechtsberger, Anweisung zur Composition mit ausführlichen Exempeln. Wie dieses Buch, so sollte eine gründliche Ästhetik aussehen: zum Schrecken für alle, die nur Effect machen wollen«.[2]) Bei der Aufstellung der Elementarlehre der Ästhetik war diese strenge Einseitigkeit am Platze, sollte der Begriff des Schönen als des objektiven Gefallens gewahrt bleiben. Hier nimmt die Musik eine ganz andere Stelle ein, als wie sie bisher erkannt wurde, zum ersten Male tritt sie uns hier als Beleg einer allgemein gültigen Lehre entgegen und erhebt sich so von ihrem Platze einer verschönernden Liebhaberei zur wichtigen Grundlegung höherer Begriffe: hiermit tritt sie als Glied in das Ganze der Philosophie ein. Je mehr sie sich vom rein künstlerischen Boden entfernt, desto größer wird ihre Bedeutung für den Philosophen Herbart.

b) Die Erklärung des ästhetischen Erlebnisses.

Alle Gegenstände des allgemeinen und philosophischen Wissens sind Herbart[3]) lauter Vorstellungen und fallen in die eine große Klasse der psychologischen Ereignisse und bedürfen also auch einer psychologischen Erklärung. Obwohl, wie Ziechner hervorhebt,[4]) die Erklärung des ästhetischen Erlebnisses demnach nicht in die eigentliche Ästhetik gehört, ist eine Darlegung desselben doch im Hinblick auf den Urteilscharakter des Ästhetischen geboten.

[1]) K. IX. S. 111. — [2]) K. IX. S. 111, Anm. — [3]) K. VI. S. 56. — [4]) A. a. O. S. 92.

Bisher wurde dargelegt, daß das evidente Gefallen sich in Urteilen äußert, nichts mit dem eigentlich Angenehmen zu tun hat und durch »subjektive« Gemütszustände nicht getrübt werden darf.

Diese ästhetische Notwendigkeit des Urteils entsteht nun »beim vollendeten Vorstellen ihres Gegenstandes«.[1]) »Das Vorgestellte im Geschmacksurteil muß vollendet, ungehemmt vorgestellt werden, dadurch unterscheidet es sich von dem gegen die Hemmung aufstrebenden Begehrten.«[2]) Das Schöne ist also der Effekt des vollendeten Vorstellens.

Dieser Hauptbegriff des Ästhetischen ist im Sinne einer maßvollen Betonung der Willenlosigkeit des Vorstellenden zu verstehen. Herbart beschreibt dieselbe auf mannigfache und vortreffliche Weise,[3]) ein Beweis, wie sehr ihn die eigene lebendige Verbindung mit der Musik und Dichtkunst mit einem feinen Empfinden ausgestattet hatte. Der Zuschauer befinde sich »bei ruhender Kontemplation«, bei »stiller innerer Achtsamkeit und reifer, klarer Auffassung«,[4]) bei »ruhiger Lage des Gemütes, damit er das simultane Schöne genau zusammenfassen und dem sukzessiven in entsprechenden Bewegungen folgen kann«.[5]) Dabei ist jedoch zu beachten, daß das Gefallen immer eine Sache des Subjektes bleibt, bei der dieses etwas hervorbringt; dieses liegt schon im Begriff des unwillkürlichen vollendeten Vorstellens. Für den spezifischen Gefühlscharakter des ästhetischen Urteils kann das vollendete Vorstellen nach seiner intensiven Seite hin direkt nichts bewirken, hier wird die extensive zu berücksichtigen sein.

Der subjektive ästhetische Wert wird somit hervorgerufen in einem Bezogensein des unwillkürlich und vollendet vorstellenden Subjektes auf die Verhältnisse im

[1]) K. I. S. 298. — [2]) K. II. S. 343. — [3]) Siehe darüber ausführlich, Ziechner, a. a. O. S. 93. — [4]) Allg. Päd. Kap. V. — [5]) Umriß, § 73.

Objektiven. Herbart schildert dabei dieses Bezogensein im Subjekt mit folgenden Worten: »Es wird dem Zuschauer oder Hörer zugemutet, daß er die einzelnen Vorstellungsreihen, seien es Stimmen oder Figuren oder Charaktere samt ihrem Handeln, in sich selber ebenso genau und reinlich gestalte, wie das Kunstwerk sich ihm darbietet. Dann wirkt das Zusammentreffen der verschiedenen geistigen Bewegungen .... das echte Gefühl des eigentümlichen Beifalls, welches das Kunstwerk für sich und ohne noch außer sich etwas zu bedeuten, hervorbringt, und so erzeugt sich das Schöne, das außer der Vorstellung gar nicht existiert.«[1]) Den Gliedern des Verhältnisses entsprechen Vorstellungsreihen. Indem nun die Verhältnisse den aufmerksamen Beschauer oder Zuhörer anregen, Beziehungen in den Verhältnissen herzustellen, entsteht gleichsam ein Spiel der Vorstellungen, in dem das Schöne als ein Gefühl erzeugt wird. Das Gefühl des Schönen und Häßlichen hängt also ab »von der eigentümlichen Art und Weise, wie im Zuschauer die Reihen miteinander gehen und widereinander stoßen«.[2]) Wieder ist es hier die Musik, welche »mit völlig selbständiger Autorität an der Spitze der Künste steht«.[3]) Die Vorstellungsreihen, welche das Kunstwerk ineinander verwoben hatte, muß man auseinandernehmen; und sie teils einzeln, teils ihre Verknüpfung studieren, solange, bis man die Elemente des Schönen und dessen Bedingungen findet. »Das macht nun freilich keine andere Kunst so leicht, als die Musik; denn bei dieser hat man nur nötig, Partituren zu lesen, um Diskant, Alt, Tenor und Baß einzeln vor sich zu haben. So liegt selbst die künstliche, gewaltig einstürmende Fuge bis in ihre letzten Bestandteile aufgelöst vor Augen; sie vermag nicht, irgend ein Geheimnis zurückzuhalten: wenn nur derjenige, der sie studiert, aus der Statik des Geistes die Verschmelzung vor der Hemmung und aus der

[1]) K. IX. S. 111. — [2]) K. VI. S. 73. — [3]) K. I. S. 298.

Mechanik des Geistes die Reizbarkeit der rhythmisch gebildeten Vorstellungsreihen kennt.«[1])

Das Schöne ist also ein subjektiver Gefühlswert, der durch objektive Verhältnisse in seiner spezifischen Gefühlsart bestimmt ist.[2])

Im Objektiven müssen Verhältnisse, Beziehungen zwischen Gliedern vorhanden sein, wo von ästhetischen Gegenständen geredet werden soll. Im Subjekt müssen Beziehungen zwischen Vorstellungen oder Vorstellungsreihen eintreten, wenn von Gefühlen geredet werden soll.[3])

Dem Formalismus im Objektiven entspricht ein solcher im Subjektiven. Herbart nennt ein Urteil ein ästhetisches, welches das Prädikat der Vorzüglichkeit oder Verwerflichkeit unmittelbar und unwillkürlich den Gegenständen beilegt, »also ohne Beweis und ohne Vorliebe und Abneigung«,[4]) es ist demnach eine Synthese von theoretischem Vorstellen des Gegenstandes und einem Vorziehen oder Verwerfen, einem gefühlsmäßigen Erfassen der Verhältnisse am Gegenstande.

Hier tritt das Charakteristische der Herbartschen Ästhetik klar zutage: einerseits sieht er im Schönen keine spekulativ zu ergründende Wahrheit, andrerseits aber räumt er durchaus nicht dem Gefühle eine beherrschendere Stellung ein. »Das Gefühl kann nicht das Urteil selbst sein,«[5]) sagt er, sondern eben nur ein Zusatz zum theoretischen Erkennen. Es »schließt zwar Gefühle in sich, aber es kann durch den sehr unbestimmten Ausdruck »Gefühl« nicht charakteristisch bezeichnet werden«.[6])

Es ist natürlich unter allen Künsten gerade die Musik, die man gemeinhin als Ausdruck von Gefühlen zu bezeichnen pflegte, welche einer solchen ästhetischen Formulierung ihres Schönheitsbegriffes sich widersetzen mußte, und so bekämpfte denn auch besonders die Musikästhetik die formalistischen Ausführungen Herbarts, zumal dieser seine Beispiele zumeist aus deren Gebiete entnahm und eine vorzügliche Anwendung derselben damit nahelegte. Leider vernachlässigte jene Polemik nur zu gern die angewandte Ästhetik, die Kunstlehren Herbarts, sie vergaß, daß dessen allgemeine Ästhetik wirklich wissenschaftlich begründet sein mußte, sollten die Prinzipien derselben ins Ganze der Philosophie eingegliedert werden und verwechselten nach Herbarts Ausspruch, »die Wirkungen des Schönen aufs Gefühl mit dem Schönen selbst«.[1]) Gewiß betont Ziechner mit Recht, daß die wissenschaftliche Exaktheit Herbart hier zu weit gehen läßt, daß er dem Experimente zusteuere.[2]) Doch ist ihm das ästhetische Erlebnis auch hiermit noch nicht völlig erschöpft, gerade die »Kunstlehren« bieten noch einige Ergänzungen, die dem Gefühlsmäßigen wichtige Zugeständnisse machen.

[1]) K. IX. S. 112. — [2]) Ziechner, S. 95. — [3]) Ebenda. — [4]) K. IX. S. 80. — [5]) K. IX. S. 118. — [6]) K. X. S. 306.

3. Das Verhältnis der Kunstlehren zur allgemeinen Ästhetik.

Die allgemeine Ästhetik hatte die Aufgabe, die Prinzipien, die ästhetischen Elemente aufzusuchen. Die Kunstlehren stützen sich auf dieselbe, indem sie die Anleitung geben, »wie unter Voraussetzung eines bestimmten Stoffes aus einer Menge ästhetischer Elemente ein gefallendes Ganzes könne gebildet werden«.[3])

Sie »bieten sich dem Künstler als das Musterhafte dar, womit er seine Produktionen zu vergleichen hat«.[4]) »Wie die Lehren der Harmonie dem Musiker helfen, ein guter Componist zu werden, obgleich sie ihm nicht vorschreiben, aus welchen Intervallen und Accorden er diese bestimmte Sonate und jenes bestimmte Concert zusammensetzen soll, — ebenso sollen alle Teile der allgemeinen Ästhetik allen Fächern der Künste vorarbeiten.« Auch für diese Beziehungen bietet sich Her-

[1]) K. XII. S. 342. — [2]) A. a. O. S. 107. — [3]) K. IV. S. 105. — [4]) K. IV. S. 41.

bart die Tonkunst als bestes Beispiel dar, ja er verlangt sogar von denen, »die da lernen wollen über Shakespeare und Dante reden«, sich zuvor bei irgend einem Kapellmeister oder Organisten in die Lehre zu geben »um hier an dem Beispiele der Musik zu erfahren, wie sich die allgemeine Ästhetik und Kunst zueinander verhalten«.[1]) Indes voll Resignation setzt er hinzu: »Doch ich schreibe unbegreifliche Dinge für die Sehr-Lebendigen dieser Zeit.« Wäre man nicht beinahe versucht, hinzuzufügen: und auch unserer Zeit?

Leider behandelt Herbart die Kunstlehren nicht in bezug auf die einzelnen Künste, sondern allgemein und zwar besonders in Rücksicht auf den ästhetisch naiv Genießenden. Hier kann er den psychologischen Gesichtspunkt nicht ausschließen, er muß aus der Erfahrung schöpfen, seine Beschäftigung mit Dichtkunst und Musik streut feine Beobachtungen ein; daraus erklärt es sich, daß der streng spekulative Charakter der allgemeinen Ästhetik einige Einbuße zu erleiden hat, daß andrerseits aber auch rein gefühlsmäßige Gesichtspunkte berücksichtigt werden wollen. Hier kommt die den Kunstwerken eigentümliche Erwärmung zu ihrem Rechte, »welche aus tausend unsichtbaren Quellen auf einmal das Schöne hervorgehen lassen, und dadurch tausende von ästhetischen Urteilen, deren keins zur Reife kommt, in ein unbestimmtes Gefühl verschmelzen, wovon man hintennach durch jene Kritik des Geschmackes sich vergeblich eine genaue Rechenschaft zu geben sucht.[2]) Der das Schöne Genießende will sich Kunsturteile bilden, die aber durchaus von den Elementarurteilen zu unterscheiden sind.

Soll »der ganze, ungeteilte Mensch, dem . . . sein richtiges Gefühl nicht mißgönnt und verleidet werden darf«,[3]) von dem Schönen berührt werden, so muß dieses einen beträchtlichen Zusatz erhalten. Die »Kunst verschmäht nicht Schmuck und Putz, um sich neu und

[1]) K. III. S. 330. — [2]) K. IV. S. 107. — [3]) K. IX. S. 118.

geistreich zu zeigen«,[1]) der Dichter vergißt »nicht die Rührung oder überhaupt die Gemütsbewegungen«.[2]) Das Unterhaltende und Interessante tritt zum eigentlich Schönen hinzu, dieses »erlangt gleichsam verschiedene Farben, es wird anmutig, prächtig, tragisch, komisch«. Dabei ist zu beachten, daß Herbart das »Unterhaltende, Reizende, Teilnahme-Weckende« nicht zum Ästhetischen rechnet, sondern als Kunstfaktoren auffaßt, die den streng ästhetischen, eigentlichen Kern eines Kunstwerkes nicht berühren, sondern nur beigefügt sind, um dem Kunstwerke eine fesselnde Wirkung zu geben.[3]) Die »Ungleichartigkeit dessen, was einem Kunstwerke die Einheit gibt, mit den ästhetischen Verhältnissen selbst, die seine Hauptbestandteile ausmachen«[4]) zeigt sich klar in der Oper »dieser Aggregation eines mannigfaltigen Schönen.«[5]) »Hier wirken Musik, Malerei, Poesie zusammen zur Erregung gewisser Empfindungen der Teilnahme an den handelnden Personen. Aber dieser Vereinigungspunkt der verschiedenen Künste ist selbst gar nicht von ästhetischer Art (!); noch mehr, die bloße dramatische Poesie, ohne Musik, ohne so lebhafte Beschäftigung des Auges, würde denselben Haupt-Effekt viel sicherer erreicht haben, denn das Gemüt wäre weniger zerstreut worden. In der Tat aber ist das, was hier die Einheit bildet, Nebensache; die Fabel ist der bloße Träger aller der Eindrücke, deren Summe man für dasmal zu einem Maximum zu steigern hat. Daher ist auch alle ängstliche Genauigkeit im Zusammenfügen der heterogenen Schönheiten übel angebracht.

Die Malerei bildet hier doch eine Reihe von Kunstwerken für sich; die Musik entwickelt ihre Gedanken vielemal schneller, und ist daher in einem Zeitraum ungleich gedankenreicher, als die sylbenweise abgesungene Poesie; und so ist es ganz vergeblich, diese Künste

[1]) K. IV. S. 144, Anm. — [2]) K. IX. S. 118. — [3]) Ziechner, a. a. O. S. 119. — [4]) K. IV. S. 140. — [5]) K. IV. S. 141.

einen gleichen Schritt lehren, sie zu einer ästhetischen Einheit verbinden zu wollen.«[1]) Hier wird die Aufmerksamkeit vom Aufsuchen der wahren, einfachen ästhetischen Elemente ganz abgelenkt.

Die Kunst darf also nie über dem bloß Interessanten das Schöne vergessen: »denn alles fremdartige Interesse erkaltet sehr bald; ja, die Gunst, die es anfangs schaffte, verwandelt sich gar leicht in den Verdruß über das willkürliche Machwerk, welches sich anmaßte mit unsern Gefühlen sein Spiel zu treiben. Die ästhetischen Urteile allein besitzen den Vorzug der unveränderlichen Dauer und erteilen ihn dem Gegenstande, der ihnen entspricht.«[2]) Das ästhetische Urteil ist demnach rein formal bestimmt, dem Kunsturteil jedoch ist das »dem Stoffe eigene Interesse«[3]) beigemischt.

4. Das Verhältnis des ästhetisch Geniessenden zum Kunstwerk.

Herbart leitet seine Ausführungen über die »schöne Kunst« zum Unterschiede von der nützlichen und gelehrten mit den Worten ein: »Auf Arbeit folgt Erholung.«[4]) Denkt man hier nicht unwillkürlich an den Liebhaber der Tonkunst, dem die Musik »ein Band der Geselligkeit«[5]) ist, dem sie eine wohltätige Ausspannung von den spekulativen oder banausischen Berufsgeschäften war! Bei der Schilderung der Empfänglichkeit des Genießenden spricht eine tiefgehende eigne Erfahrung mit. Die allgemeinen Bedingungen derselben faßt Herbart in die Worte zusammen: »Der Zuschauer oder Zuhörer muß fähig sein abzulassen von seinem Wollen, fahren zu lassen Arbeit, Sorge und Liebhaberei, denn er soll sich hingeben.«[6]) »Das Kunstwerk will sich absondern,

[1]) K. IV. S. 143. Der Gegensatz zu Richard Wagners bekannten Theorien ist auffallend genug. — [2]) K. IV. S. 138. — [3]) K. IV. S. 139. — [4]) K. IX. S. 105. — [5]) Ebenda. — [6]) K. IX. S. 105.

sein Wirken soll rein bleiben und nicht mit fremdartigen Eindrücken zusammenfließen.«[1]) Jede lärmende Lustigkeit ist von Hingebung an ein Kunstwerk weit entfernt. »Dieses also — — und jeder ihm ähnliche Reiz muß noch hinweggedacht werden, wenn die gesuchte Empfänglichkeit nicht mangelhaft bleiben soll.«[2]) Der Künstler hat manche, teils psychologische, teils physiologische Hindernisse zu besiegen. Manche Vorkehrung hilft ihm darin: »das Bild bekommt seinen Rahmen, die Bildsäule ihren Untersatz, die Rede ihren Eingang, die Oper ihre Ouvertüre.«[3])

»Alles dies würde aber nichts helfen, wenn nicht das Kunstwerk schon gar mancherlei ihm Angemessenes vorfände im Geiste des Empfängers. Wer Musik verstehen soll, muß im Auffassen der Intervalle und Accorde schon einigermaßen geübt sein.«[4]) Der Betrachter soll sich »hingeben«, es muß also ein festes Band um ihn und das Kunstwerk geschlungen werden. »In jedes Kunstwerk muß ohne Ausnahme Unzähliges hineingedacht werden; seine Wirkung kommt beim Beschauen weit mehr von innen heraus, als von außen hinein. Darum ist ein gelehrtes Kunstwerk sehr mißlich; es könnte leicht zuviel voraussetzen, und könnte eher imponieren als gefallen.«[5])

Der psychologische Hintergrund dieses Hineindenkens ist die Apperzeption. Sie ist das Auffassen neuer Vorstellungen durch schon vorhandene, also »eine Aneignung durch die hervortretende Erinnerung an das schon Bekannte«, das Wiederauftauchen der unter die Schwelle gesunkenen Vorstellungen und Vereinigung mit den neu Hinzukommenden, die das Auftauchen verursachen. Bekanntheit- und Erinnerungsvorstellungen sind es also, die dem durch die bloße Perzeption vermittelten Kunsteindruck sich zugesellen.[6]) Hierbei ist zu beachten: die

[1]) K. IX. S. 107. — [2]) K. IX. S. 106. — [3]) K. IX. S. 106. — [4]) K. IX. S. 107 — [5]) Ebenda. — [6]) Ziechner, a. a. O. S. 126.

Kunsteindrücke beruhen allein auf der Perzeption. Die Apperzeption ist kein ästhetisches Element: die apperzeptiven Elemente müssen immer nur als ein nebensächliches Beiwerk betrachtet werden; »um den inneren Kunstwert eines Werkes recht zu würdigen ist die Wirkung der Apperzeption insofern, als sie nicht wesentlich die Auffassung bedingt, beiseite zu setzen«.[1]) Die Apperzeption ist aber nicht einmal notwendig für das Kunstwerk; je zufälliger sie ist, desto leichter kann sie ausbleiben: »und wiefern beim Kunstwerke auf Zufälliges gerechnet wird, destoweniger ist es ein geschlossenes Ganzes. Die Musik rechnet im strengen Satze (z. B. bei der Fuge) nicht einmal auf das forte und piano, was der vortragende Künstler, oder das Instrument (etwa die Orgel) versagen könnte; die Töne sollen nur gehört, ja wohl gar die Noten nur gelesen werden, und dennoch gefallen.«[2])

5. Der Anteil des Gefühls am Musikalisch-Schönen.

In dem Zugeben der Apperzeption als mitwirkendem Faktor beim ästhetisch Genießenden liegt eine große Gefahr, insbesondere für die Musik: die Kunstwerke sollen etwas bedeuten, ungestüm drängt sich die Deutelei herbei, um sie zu Symbolen von diesem und jenem zu machen, woran der Künstler gar nicht gedacht hat. Noch schlimmer jedoch ist der Fall, wenn eben der Künstler selbst die Absicht hatte, etwas in sein Werk hineinzulegen: »die Künstler sind gern gefällig. Sie selbst lassen sich den Text zur Musik oder die Gelegenheit zum Gedicht oder den Platz für das Bild, also die Bedeutung ihres Werkes, von andern im voraus angeben, und denken wohl gar bei ihren Phantasien etwas hinzu, das sie ausdrücken wollen. Was hat nicht Haydn in seiner Schöpfung und in den Jahreszeiten durch Töne zu malen unternommen! Glücklicherweise braucht seine Musik

[1]) K. IX. S. 108. — [2]) Ebenda.

keinen Text; man verlangt höchstens aus Neugier zu wissen, was er eben schildern will, denn seine Musik ist Musik, und sie braucht garnichts zu bedeuten, um schön zu sein.[1]) »Hier kommt Herbart auf den grundlegenden Satz für seine Anschauung des Musikalisch-Schönen: »So wiederholen, bis auf den heutigen Tag, selbst gute Musikkenner den Satz, die Musik drücke Gefühle aus, als ob das Gefühl, was durch sie etwa erregt wird, und zu dessen Ausdruck sie eben deshalb, wenn man will, sich gebrauchen läßt, den allgemeinen Regeln des einfachen oder doppelten Kontrapunkts zum Grunde läge, auf denen ihr wahres Wesen beruht. Was mögen doch die alten Künstler, welche die möglichen Formen der Fuge entwickelten, oder die noch älteren, deren Fleiß die möglichen Säulenordnungen unterschied, auszudrücken beabsichtigt haben? Garnichts wollten sie ausdrücken; ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Künste hinein, diejenigen aber, die sich auf Bedeutungen legen, verraten ihre Scheu vor dem Innern und ihre Vorliebe für den äußeren Schein.«[2]) Immer wieder betont Herbart diese Ablehnung des Gefühles in der Musik, und Ziechner hat nur zu sehr Recht, daß sich die Gefühlskälte des Herbartischen Formalismus am auffallendsten in den Urteilen über die Musik ankünde.[3]) Sagt er doch geradezu, daß dann die Kunst von ihrer Würde herabsinke, »zum Weinen und Lachen kommt man leicht, dazu bedarf es keiner Kunst«. Sie kann »der verständigsten und kältesten Rede gleichgestellt werden« und bleibt doch Musik.[4]) Der sonst so kühl und objektiv darstellende Forscher gerät in Eifer, wenn er dieses Gebiet berührt, ein Zeichen für seine innere Anteilnahme und die Wichtigkeit, die er ihm beimaß: »Zu den Einwendungen, deren Gewicht in ihrer Dreistigkeit besteht, gehört auch die kecke Behauptung: die

[1]) K. IX. S. 109. — [2]) K. IX. S. 110. — [3]) A. a. O. S. 129. — [4]) K. XII. S. 344.

Zahlenverhältnisse, welche den Unterschied der harmonischen und disharmonischen Intervalle bestimmen (und zwar einzig und allein bestimmen), seien nicht die Elemente des positiven Schönen in der Musik, und aus ihnen könnte bloß lästige Einförmigkeit hervorgehen, wenn nicht der schaffende Geist des Künstlers ihnen Seele und Bedeutung zu geben wüßte. — So muß also wohl gar die Harmonie sich aus dem Gebiete der Ästhetik vertreiben lassen! So muß der Choral, der freilich beinahe einzig auf der Harmonie beruht, wenigstens durch sie erst schön wird, samt der darauf gewendeten Kunst eines Sebastian Bach und seiner Geistesverwandten, wohl dem Vorwurfe lästiger Einförmigkeit unterliegen. Und weil der Rhythmus ebenfalls das Unglück hat, durch Zahlen bestimmt zu sein, muß er vermutlich mit der Harmonie in die gleiche Verbannung gehen! — In der Tat, derjenige darf vom schaffenden Geiste des Künstlers reden, der so die Elemente der Kunst mißhandelt!« [1])

Angesichts dieser Formulierung des Musikalisch-Schönen erheben sich die Fragen:

Hat das Gefühl gar keinen Anteil an demselben?

Was führte Herbart zu diesem Formalismus in der Musik?

Wie vereinbart sich dieser mit seinem persönlichen Verhältnis zur ausübenden Tonkunst?

Die erste Frage erklärt sich aus folgenden Worten Herbarts:

»Alle ästhetischen Gegenstände wirken bei günstiger Gemütslage auf den Gemütszustand. Hat man nun vom Subjektiven nicht abstrahiert, so wird man in den Erregungen die Prinzipien der Ästhetik suchen; und sie deshalb verfehlen.« [2]) Herbart schließt also das Gefühl

[1]) K. IV. S. 128, Anm. Vergl. Herder, S. W. XII. S. 66: »Das bloße Zählen von Verhältnissen, das Messen von Verhältnissen der Intervalle als Erklärung des Wohlgefallens der Seele in der Musik«, ist »Zahlmeisterei, die auch immer abschrecken muß«.

[2]) K. IV. S. 114.

beim ästhetischen Genießen nicht aus: »Nicht sicherer kann der ästhetische Gegenstand eingreifen, als indem er affiziert«, [1]) die Wirkung soll jedoch nicht beim Affekt stehen bleiben, sondern sich abklären und beruhigen, »nicht besser kann der Affekt an dieser und von ihm das Gemüt sich reinigen als durch Übergang in das zurückbleibende Urteil«. Es sind also die Gefühle scharf zu trennen als begleitende Nebenumstände von den ästhetischen Urteilen, es ist eine alte Verwechslung, daß »wegen mangelnder Abstraktion von dem, was man beiseite setzen sollte, die ästhetischen Urteile mit Erregungen von Lust und Unlust verwechselt oder doch vermischt werden«. So leugnet Herbart keineswegs das Gefühl, er will es bloß nicht mit dem eigentlich Schönen vermengt wissen. Dieser Punkt ist von vielen Beurteilern seiner Musikästhetik übersehen oder doch nicht scharf genug hervorgehoben worden. Gewiß haben wir beim Anhören einer guten Musik die Gefühle von Freude oder Trauer, Lust oder Unlust, muß man aber dann sofort das Wesen der Musik als einen Ausdruck von Gefühlen bezeichnen? Diese Gefühle haben mit dem eigentlich Schönen garnichts zu tun, eine Fuge macht auf den höchsten Kunstwert Anspruch, obwohl wir sie ohne jede Affektbewegung anhören, ja dann erst ihr eigentliches Wesen erfassen. Umgekehrt kann die niedrigste Tanzmusik ungewöhnlich stark affizieren, ohne daß jener irgend ein künstlerischer Wert zuzusprechen wäre. Gewiß dringt die gewöhnliche Meinung nicht soweit vor, da es ihr schwer fällt, von ihrem subjektiven Zustand zu abstrahieren; das ändert jedoch nicht, entgegen derselben die von ihr untergeordnete Form in der Art des Gefallens von ursprünglichen ästhetischen Verhältnissen als oberste Norm der Ästhetik festzusetzen, das von jener vorgezogene Gefühl als sekundäres Element jener primären Ursache beizufügen.

Von diesem Standpunkte aus erklärt sich die Ein-

[1]) K. IV. S. 113.

teilung der Musik in Kirchenmusik und unterhaltende Musik.[1]) »Man bemerkt sogleich, daß die eine Kunstgattung sich von allen Seiten der Untersuchung darbietet, die andere etwas in Halbdunkel stellt, keine Vollständigkeit des Nachsuchens gestattet, wohl aber allerlei Verzierung sich aneignen möge. ... Die erste Klasse fordert die Kritik heraus, vor der nur die seltensten und höchsten Kunstschöpfungen bestehen; die zweite gewinnt Liebhaber und Bewunderer, welche rühmen, sich eines heitern Spiels erfreut, »von gemeiner Sorge befreit, ja zum Unendlichen erhoben gefühlt zu haben«. Daß diese Einteilung nicht durchführbar ist, leuchtet ohne weiteres ein: man käme sonst in die Verlegenheit, eine Beethoven'sche Sinfonie unter die Kirchenmusik rechnen zu müssen. Die Unterscheidung von strenger und verzierender Musik hätte vielleicht besser das ausgedrückt, was Herbart hierbei vorschwebte.

Ziechner neigt zu einer Erklärung dieses musikalischen Formalismus als einer Reaktion gegen die Auffassung Kants und Schillers: »Indem Herbart dagegen spricht, die Musik als Ausdruck effektualer Gefühle zu erachten, will er vielleicht gerade eine Lanze brechen für die Kunst, die ihm so nahe stand. Die Gelegenheit dazu war geboten. Denn Kant hielt die Musik für eine Kunst, die grobe Sinnlichkeit anrege und der kantianisierende Schiller folgte ihm mit einem Teil seines Denkens darin nach.«[2]) Nach Kant hängt an der mathematischen Form allein das Wohlgefallen, »welches die bloße Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender Empfindungen mit diesem Spiele derselben als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft«.[3]) »Die Musik hat unter den schönen Künsten sofern den untersten ... Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt. ... Außerdem hängt ihr ein gewisser Mangel an Urbanität an, daß sie ... ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft) ausbreitet. ... Es ist hiermit fast so wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch bewandt.«[1]) Ähnlich klingt das Urteil Schillers über die Musik: Sie stehe durch »ihre Materie noch immer in einer größeren Affinität zu den Sinnen als die wahre ästhetische Freiheit duldet«.[2]) Daß diese Urteile über die Musik nicht zulässig sind, konnte Herbart nicht zweifelhaft sein; fand er hier doch gerade die Kritik sich stützend auf ein Kunsturteil, für die wissenschaftliche Ästhetik konnte diese nicht von Belang sein.

[1]) K. IV. S. 144.
[2]) Ziechner, a. a. O. S. 129.
[3]) Kants Kritik der Urteilskr. Reclam. S. 53, 201.

Von hier aus gewinnt man auch eine Erklärung, wie der gefühlsfrohe ausübende Musiker Herbart, wie er uns als Komponist, als hinreißender Klavierspieler entgegentrat, gerade seiner Lieblingsmuse aller zarten und weicheren Züge berauben konnte. In der allgemeinen Ästhetik ist sie ihm nicht die helfende Trösterin, die erhebende Begleiterin seines Lebens: hier ist sie ihm nur willkommen als ein vorzüglicher Beweis seiner ästhetischen Theorien. So beurteilt er sie in seinen ästhetischen Auseinandersetzungen nicht nach ihrem tatsächlichen Charakter[3]), sondern nach ihrer immer wieder betonten »vorzüglichen ästhetischen Deutlichkeit«.[4]) Unzweifelhaft waren ihm seine musikalisch-praktischen Kenntnisse hierbei von größter Wichtigkeit, sie ebneten ihm erst den Weg, um jene formalistischen Eigenschaften der Musik nach seiner Weise zu erkennen und zu verallgemeinern; ohne seine genaue theoretische Vorbildung, ohne eigene kompositorische Tätigkeit wäre ihm wohl jeder tiefere Einblick in diese Kunst verschlossen geblieben. So greift hier seine persönliche musikalische Neigung nicht unwesentlich in

[1]) A. a. O. S. 202.
[2]) 22. Brief »Über die ästhetische Erziehung«.
[3]) Ziechner, a. a. O. Ebenda.
[4]) K. IX. S. 115.

seine wissenschaftliche Ästhetik ein, und daß er der Tonkunst für ihre wichtigen Dienste dankbar ist, beweist immer eine gewisse Wärme, eine gewisse innere Anteilnahme, wenn er auf musikalische Dinge zu sprechen kommt.

Ziechner bemerkt, daß Herbarts Äußerungen über die Musik trotz seiner Freundschaft mit ihr auffallend selten seien; ein Urteil über seine Ansichten gegenüber dem Musikalischen lasse sich darum wohl kaum festlegen.[1]) Demgegenüber ist zu betonen, daß unter allen Künsten gerade die Tonkunst mit den zahlreichsten und weittragendsten Bemerkungen bedacht ist, ja, daß sie recht eigentlich die Fundamentalkunst in dieser Ästhetik zu sein scheint. Hält man diese mit den persönlich-lebendigen Beziehungen zur praktischen Musik zusammen, so fehlen nur noch die psychologischen Untersuchungen über die Tonlehre, um eine umfassende Kenntnis der Stellung Herbarts zur Musik zu erlangen. Vorher mag noch ein kurzer Überblick über die Wirkungen der Herbart'schen Ansichten auf die spätere Musikästhetik ihre Bedeutung für die Geschichte derselben erläutern.

6. Die Einwirkungen der Herbart'schen Anschauungen auf die Musikästhetik.

Herbarts ästhetischer Formalismus bildete eine erste entscheidende Opposition gegen den ästhetischen Idealismus. Schelling definierte die Musik als »die Kunstform, in welcher die reale Einheit rein als solche zur Potenz, zum Symbol wird. Sie begreift notwendig wieder alle Einheiten in sich«.[2]) Die Formen der Musik sind ihm »Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden«.[3]) Hegel stellt in seinen

[1]) S. 130.
[2]) »Philosophie der Kunst«, Werke in Auswahl von Otto Weiß. III. S. 139.
[3]) Ebenda. S. 149.

»Vorlesungen über die Ästhetik« den Satz auf: »Die Hauptaufgabe der Musik wird darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und idealen Seele nach in sich bewegt ist. ... Was durch sie in Anspruch genommen wird ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche; sie ist die Kunst des Gemütes, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet.«[1]) Bekanntlich erreicht dieser ästhetische Idealismus seinen Höhepunkt in Schopenhauers Auffassung der Musik, als die »unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt es selbst ist, ja, wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht«.[2]) »Das unaussprechlich Innige aller Musik .. beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.«[3]) Ähnliche Ansichten beherrschten die spezielle Musikästhetik, aus der namentlich Oersteds Abhandlung »Über die Gründe des Vergnügens, welche die Töne hervorbringen« und Solgers »Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst« zu nennen sind.

Gegenüber diesen Ansichten mußten die ästhetischen Darlegungen Herbarts einen gewaltigen Umschwung bedeuten. Daß dieselben in der versteckten Fassung, wie sie in seinem Lehrbuche zur Einleitung und in der allgemeinen Encyklopädie vorliegen, nicht ohne weiteres die ihnen gebührende Bedeutung erlangen konnten, ist nicht verwunderlich, zumal der Philosoph, Pädagoge und Psychologe Herbart das öffentliche weitere Interesse ganz in Anspruch nahm. Nur innerhalb der Schule selbst wurden die ästhetischen Meinungen Herbarts erörtert,

[1]) Gesammelte Werke. Bd. X, 3. S. 129.
[2]) Ges. Werke. Brockhaus. II. S. 304.
[3]) A. a. O. S. 312.

bis endlich Zimmermann es unternahm, in seiner »Allgemeinen Ästhetik als Formwissenschaft« (1865), die Andeutungen Herbarts zugrunde legend, ein System des Formalismus zu entwerfen, nachdem er schon vorher in seiner »Geschichte der Ästhetik« und in einer Abhandlung »Über die Reform der Ästhetik als exakte Wissenschaft«[1]) sich als einer der konsequentesten Vertreter der formalistischen Anschauungen gezeigt hatte. In seinen musikalischen Ausführungen steht er im wesentlichen auf demselben Standpunkte wie Herbart. Besonders betont er die zugleich sukzessive und simultane Natur der Tonkunst, die daher vorzüglich für die Einteilung des Schönen durch Herbart in sukzessives und simultanes geeignet[2]) ist. Hier ergibt sich ihm das melodische Tonschöne als das des ästhetischen Tonempfindens in der Richtung der Zeitlinie, dort das harmonische Tonschöne, das durch den Einklang zweier oder mehrerer in demselben Punkte der Zeitlinie erfolgender Tonempfindungen hervorgebracht wird. Den Entdeckungen von Helmholtz verdankt Zimmermann eine empirische Bestätigung für ein leitendes Grundprinzip seines Entwurfs. »Das ästhetische Wohlgefallen an der Harmonie gleichzeitiger Tonempfindungen scheint sich nur unter der Annahme erklären zu lassen, daß diese entsprechend der Helmholtz'schen Entdeckung des aus Grundton und Obertönen zusammengesetzten physischen Vorganges, selbst aus der psychischen Empfindung des Grundtons und jenen der Obertöne zusammengesetzt, also zwar die primären Schall-, aber nicht die musikalisch schönen Tonempfindungen einfach seien.«[3]) Inbetreff des Verhältnisses von Form und Inhalt, vertritt er den Standpunkt, daß »die Beschaffen-

[1]) Zeitschrift für exakte Philosophie. Bd. III.

[2]) »Allg. Ästh.« S. 273.

[3]) A. a. O. S. IX. Hier ist zu berücksichtigen, daß nicht Helmholtz der Entdecker der Obertöne gewesen ist. Die erste wissenschaftliche Erklärung desselben gab Sauveur (1701); Rameau (1722) baute darauf sein musikalisches System.

heit des Gehalts, ästhetisch betrachtet, völlig gleichgültig sei; nur die Forderung des Einklangs der Form mit dem Inhalt, welche die spekulative Ästhetik stellt, sei eine eigentliche ästhetische«.[1]) Das Vorhandensein des Inhalts wird also nicht geleugnet, nur daß derselbe einen Begriff im Wesen des Schönen ausmache, wird streng verneint. Auf denselben Bahnen bewegen sich auch die Ausführungen von M. Lazarus in seinem Werke »Das Leben der Seele« (1856). Der Welt der Töne steht die wirkliche als wirksame voll Energie und Leben gegenüber. »Aber diese Welt von Gebilden hat in jener Welt der Wirklichkeit nichts zu tun und von ihr nichts zu leiden. Die Welt der Töne ist isoliert.«[2]) »Die Musik zeigt nichts anderes, als plastisch akustische Gebilde, welche nichts anderes sind und nichts anderes bedeuten als sie selbst, nichts als musikalische Tonreihen mit musikalischen Verhältnissen und Bewegungen.«

Indes in diesen Darlegungen wurde die Musik nur als ein allgemeines Glied der Ästhetik behandelt: die erste ausführliche Untersuchung auf Herbart'scher Grundlage bietet die bekannte epochemachende Schrift von Ed. Hanslick: »Vom Musikalisch-Schönen« (1854, letzte Aufl. 1910). Über die allgemein anerkannte Bedeutung dieser Arbeit einige Worte zu sagen, erübrigt sich wohl bei dem meistgelesenen musikästhetischen Werke, das bei seinem Erscheinen eine wahre Revolution, hier warme Begeisterung, dort einen Sturm der Entrüstung hervorrief. Obwohl wir heute den dort behandelten Problemen viel kühler und objektiver gegenüberstehen, was in unserer allenthalben zu Kompromissen geneigten Zeit nicht wunder nehmen kann, so wirkt doch der seit jener Schrift entstandene Zwiespalt bis in unsere Tage fort, ist der Einfluß Herbarts mittelbar nicht wegzuleugnen.

Hanslick weist im ersten Kapitel seiner Schrift darauf

[1]) »Gesch. d. Ästh.« S. 750.

[2]) A. a. O. Aufl. 1882. S. 117.

hin, daß Herbart der erste sei, der die Gefühlsästhetik in der Musik angegriffen habe[1]) und fügt hinzu: »Leider hat Herbart diese gelegentliche Opposition im einzelnen nicht näher begründet, und neben diesen glänzenden[2]) finden sich bei ihm auch manche schiefen Bemerkungen über Musik. Jedenfalls haben seine obigen Worte, ... nicht die verdiente Beachtung gefunden.«

Im ganzen und großen fußt demnach Hanslick durchaus auf Herbart, wie aus seinen Hauptsätzen ohne weiteres erkannt wird. Nach ihm sind »tönend bewegte Formen« der Inhalt der Musik.[3]) Indem aber das Schöne in der Musik wesentlich in Formen verlegt ist, ist schon angedeutet, daß der geistige Gehalt in engstem Zusammenhange mit diesen Tonformen steht.[4]) Der Zusatz des Wortes »wesentlich« läßt vermuten, daß im Gegensatz zu Herbart dem Gefühle bei Hanslick doch eine andere Stellung als bloß die eines begleitenden Umstandes eingeräumt werde. Gewiß, auch ihm ergibt sich für die Ästhetik der Tonkunst die Betrachtung, daß diejenigen Theoretiker, welche das Prinzip des Schönen in der Musik auf Gefühlswirkungen bauen, wissenschaftlich verloren sind, weil sie über das Wesen dieses Zusammenhanges nichts wissen können, also bestenfalls nur darüber zu raten oder zu phantasieren vermögen.[5]) Der geistige Gehalt jedoch, die geistige Beseelung ist nicht ausgeschlossen, sondern vielmehr durch die musikalische Schönheit bedingt.[6]) Das Neue und Unterscheidende der Hanslick'schen Ausführungen liegt aber besonders im pathologischen Element. Die Fragen, welches spezifische Moment die Gefühlswirkung durch Musik auszeichne, und ob dieses Moment wesentlich ästhetischer Natur sei, erledigen sich ihm durch die Erkenntnis ein und desselben Faktors: der intensiven Einwirkung auf das Nervensystem. »Auf dieser beruht die eigentümliche

[1]) XI. Aufl. S. 15. — [2]) Gemeint ist: K. IX. S. 109, 110. — [3]) S. 59. — [4]) S. 63. — [5]) A. a. O. S. 116. — [6]) S. 62.

Stärke und Unmittelbarkeit, mit welcher die Musik im Vergleich mit jeder anderen nicht durch Töne wirkenden Kunst Affekte anzuregen vermag. Je stärker aber eine Kunstwirkung körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr ästhetischer Anteil, ein Satz, der sich freilich nicht umkehren läßt.«[1]) Das Element, welches das unvermischt Ästhetische dieser Kunst repräsentiert und als Gegenbild zu der spezifisch musikalischen Gefühlserregung sich den allgemeinen Schönheitsbedingungen der übrigen Künste annähert, findet Hanslick in der reinen Anschauung. Die Lust am »Elementarischen der Musik«[2]) die »moralischen Wirkungen« derselben sind durchaus zu verbannen: Freudigen Geistes, in affektlosem, doch innig-hingebendem Genießen soll das Kunstwerk an uns vorüberziehen; dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste nennt Hanslick die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu hören.[3]) Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß sich diese Ansichten fast genau mit den Forderungen decken, die Herbart an den naiv ästhetisch Genießenden stellt. Daß letzterer die physiologische Seite des Problems vernachlässigte, liegt wohl teils daran, daß das naturwissenschaftliche Denken seinerzeit noch nicht soweit vorgeschritten war, teils aber in der strengen Ausmerzung von psychologischen Gesichtspunkten aus seiner ästhetischen Untersuchung. Wenn Hanslick bemerkt: »Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers, sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn«,[4]) so beweist dies eine Inkonsequenz seiner Darlegungen, die Herbart in seiner überaus exakten Denkweise nie hätte begegnen können; führte diese ihn auch einerseits zu den schroffsten Ergebnissen, so sind diese doch alle streng logisch gefolgert. Trotz dieses Widerspruchs in der Hanslick'schen

[1]) Siehe S. 119 u. 123. — [2]) S. 125, 126. — [3]) S. 132. — [4]) S. 172.

Lehre kann die Übereinstimmung der Hauptzüge mit Herbart, die mittelbare Beeinflussung desselben nicht zweifelhaft sein.[1])

Der Herbartsche Formalismus stand dem ästhetischen Idealismus schroff und fremd gegenüber. Es konnte nicht an dem Versuche fehlen, diese beiden Gegensätze zu vereinigen. Den ersten Schritt in dieser Richtung tat J. W. Nahlowsky in seinen »Ästhetisch-kritischen Streifzügen«.[2]) Ein begeisterter Anhänger Herbarts erkannte er ganz richtig, daß sich eine gewisse Abschleifung der Härten in seinem ästhetischen System wohl mit dessen Anschauung vereinigen lasse. Soviel steht auch ihm fest, daß sich die Untersuchung der Form vor allem dazu eignet, die Ästhetik in den Rang einer exakten Wissenschaft zu erheben. Es bleibt dabei jedoch zu erwägen, ob die exklusive Berücksichtigung der Form nicht auch ihre Übelstände mit sich führe.[3])

Den eigentlichen Differenzpunkt bilden für ihn die beiden Sätze:

»Zur richtigen Erkenntnis des Schönen gelangt man vor allem durch die genaue Untersuchung der Form« und

»Das Schöne geht ganz und gar in der Form auf.«[4])

Diese sind streng zu unterscheiden: der erste Satz räumt der Form nur eine Priorität ein: letzteres aber macht einen einzelnen Faktor zum ganzen Produkt, und schließt den anderen Faktor, nämlich den Gehalt völlig aus. Nahlowsky hält an dem ersten Satz auf Grund

[1]) Ziechner a. a. O. S. 130 berücksichtigt nur die eine Seite der Hanslickschen Lehre und kommt so zu dem Ergebnis, daß der Formalismus von Hanslick noch bei weitem gefühlsfeindlicher als der Herbarts sei. Über den genannten Widerspruch Hanslicks vergleiche Volkelt: Syst. d. Ästh. I. S. 434. Und eine eingehende Darlegung von Paul Moos in: »Moderne Musikästh.« S. 79 bis 118. Moos wirft mit Unrecht auch Herbart diesen Zwiespalt vor, ohne dessen Unterscheidung von allg. Ästhetik und Kunstlehren zu berücksichtigen.

[2]) Zeitschr. für ex. Phil. Bd. III u. IV.

[3]) Bd. III. S. 403.

[4]) Bd. III. S. 438 f.

seiner Untersuchungen fest, betont aber dabei die Unterscheidung der Grundverhältnisse als bloße Elemente der Schönheit von der Totalform des schönen Ganzen, die jedem Gegenstande eigene Gedanken- und Gefühlsgruppe und endlich den leitenden Gedanken des Ganzen als »individuelle Seele«. Damit betrachtet er die von Herbart in den Kunstlehren als sekundäre Elemente behandelte Beimischung des Unterhaltenden, Interessanten und die Apperzeption als dem Schönen wesentliche Attribute. Auf die Tonkunst angewendet, ergeben diese Anschauungen, »daß auch die Musik durch ihre eigentümlichen Formen einen bestimmten ideellen Gehalt, einen Gefühlskomplex oder eine Gedankengruppe zu vermitteln vermag, allerdings nicht mit jener Klarheit wie in der Poesie, nicht in der Art, daß man Note für Note in entsprechende Worte zu übersetzen vermöchte, aber doch so, daß wir summarisch auf einen gewissen Gedankenkreis hingeleitet werden, indem die Tongebilde zunächst entsprechende Stimmungen in uns erzeugen, welche dann auf die mit ihnen in Verbindung stehenden Gedankenkreise die Reproduktion zurücklenken.[1]) Der Unterschied von der exklusiven Formästhetik war zu groß, als daß nicht von jener Seite eine Entgegnung hätte erfolgen müssen: so veröffentlichte denn auch Zimmermann im Namen derselben und »zur Rechtfertigung Herbarts« eine »Abwehr«.[2]) Die musikalische Seite dieses Streites spitzt sich auf die Auslegung folgender Worte Herbarts zu: Die Musik sei befähigt, »den Fluß der menschlichen Bewegungen, Vorstellungen, Empfindungen nachzuahmen«.[3]) Nahlowsky bemerkt hierzu, es sei die Musik in ihren bewegten Formen ganz und gar dazu angetan, die verschiedenartigen Formen des ebenso bewegten Gemütslebens zu versinnlichen.[4]) Zimmermann entgegnet ihm, was die Musik nachahme, sei nach Herbarts Ausdruck

[1]) Zeitschr. f. ex. Phil. IV. S. 47. — [2]) A. a. O. S. 199 f. — [3]) K. IV. S. 143, 144. — [4]) A. a. O. S. 46. —

der »Fluß« der Gefühle, nicht diese selbst und folgert daraus: »Ist aber Fließen etwas anderes, als eine bloße Form?«[1]) Nahlowsky entgegnet hierzu in seiner »Erwiderung und Verwahrung«[2]) gegen die Anklagen Zimmermanns, man möge allerdings das »Fließen« eine Form der Veränderung nennen: »aber gibt es denn einen Fluß ohne ein in demselben Begriffenes? Ebensowenig als ein Tun ohne Tätiges. ... Dann aber wird auch kaum in Abrede zu stellen sein, daß die besondere Natur dessen, was eben im Flusse begriffen ist, auf die ‚Form, des ‚Flusses‘ eine wesentliche und maßgebende Wirkung wird üben müssen«.[3]) O. Flügel führt in seinem Aufsatze »Über den formalen Charakter der Ästhetik«[4]) den Grundfehler beider Anschauungen darauf zurück, daß das »vermeinte ästhetische Verhältnis zwischen Gehalt und Form« nicht gänzlich aufgegeben worden sei. Es ist allerdings daran festzuhalten, daß es weder einen formlosen Gehalt noch eine gehaltlose Form gibt, daß jener aber für das »vollendete Vorstellen« der ästhetischen Elemente nicht in Betracht kommt, da ja auch Gedanken nnd Willensverhältnisse unter den Herbartschen Begriff der Form fallen. So ist wohl der obige Satz Herbarts so aufzufassen, daß die Musik wohl »befähigt« sei, den Fluß der Vorstellungen nachzuahmen, daß dieser jedoch mit ihrer ästhetischen Wertschätzung garnichts zu tun hat. Dies geht auch aus der schon erwähnten für die Musikästhetik grundlegenden Stelle der Encyklopädie hervor.[5]) Dort spricht Herbart von dem Gefühl, was durch die Musik etwa erregt wird, und zu dessen Ausdruck sie eben deshalb, wenn man will, sich gebrauchen läßt. Mit ihrem wahren Wesen habe dies aber nichts zu tun. So beruht der ganze Streit darauf, daß man, wie Hartenstein sagt[6]), »durch eine zu weit

[1]) A. a. O. S. 203. — [2]) A. a. O. S. 300 f. — [3]) S. 310. — [4]) Z. f. ex. Phil. IV. S. 349—370; vergl. auch »Das Absolute in den ästh. Urteilen«. — [5]) K. IX. S. 109, 110. — [6]) Grundlagen der ethischen Wissenschaften. S. 21.

getriebene Abstraktion den Gegenstand selbst über den Verhältnissen aus dem Auge verlor«, andrerseits aber unter Gehalt nicht die Qualität der Glieder, sondern vielmehr einen erst durch die Formen auszudrückenden, ideellen Gedankeninhalt verstand. Es kann nicht der Zweck dieser Arbeit sein, den ästhetischen Formalismus in Beziehung auf seinen musikalischen Gehalt bis zu unserer Zeit darzulegen, aus den entwickelten Gedanken geht klar hervor, daß dessen Keim unzweifelhaft in den Herbartschen Anschauungen ruht, daß dessen musikalische Ästhetik von weittragender Bedeutung für die Geschichte derselben gewesen ist. Erwuchsen ihm Gegner in Th. Vischer, Joh. Volkelt und Th. Lipps, so knüpfte andrerseits doch wieder in vielen Beziehungen Fechner an ihn an. Dieser unterscheidet ein Stimmungselement und ein spezifisches Element der Musik. Das erstere ist gegründet auf die Veränderungen von Tempo, Takt, Rhythmus, letzteres auf Melodie und Harmonie. Es liegt nicht im Vermögen der Musik, Gefühle in den Stimmungen entsprechender Bestimmtheit hervorzurufen, doch durch Vermittlung der musikalisch ausdrückbaren Stimmungen, die in bestimmtere Gefühle eingehen, werden auch diese einem mehr oder weniger passenden Ausdruck durch die Musik innerhalb gewisser, freilich sehr unbestimmt bleibender, Grenzen zugänglich sein[1]) Endlich sucht W. Wundt in seinem Grundriß der physiologischen Psychologie das ästhetische Erlebnis auf ästhetische Elementarempfindungen zurückzuführen. In dieser modernen Ästhetik spielt bekanntlich der Begriff der Einfühlung eine große Rolle, den Volkelt definiert als »die Verknüpfung der gegenständlichen Gefühle mit dem Anschauen des ästhetischen Gegenstandes«,[2]) man könnte sie auch ästhetische Beseelung nennen. Es ist interessant, die musikalische Auffassung des Ästhetischen in

[1]) »Vorschule der Ästhetik«. 1876. S. 158 f.
[2]) System der Ästhetik. I. S. 213.

der modernen Ästhetik im Gegensatz zur Herbartschen kurz anzuführen. Joh. Volkelt hält die kahlen leeren Töne für »eine Abstraktion, von der kein Gefallen oder Mißfallen ausgeht: eine gewaltsam abgelöste Oberfläche, die als solche für den genießenden Hörer nicht vorkommt. Was da gefällt oder mißfällt, sind immer schon die seelenvollen Töne«. Der Nerv der Widerlegung des Formalismus liegt ihm darin, daß sich mit dem Schauen, wenn es so lebhaft ausgeübt und hingegeben wird, wie das ästhetische Verhältnis es erfordert, von selbst Einfühlung verbindet.[1]) Gustav Engel[2]), in den Hauptpunkten mit Hanslick (und somit auch mit Herbart) übereinstimmend, daß die Tonkunst zunächst formalistisch zu betrachten sei, glaubte doch die Einseitigkeit dieses Standpunktes aufheben und das Band zwischen reiner musikalischer Schönheit und lebensvollem Ausdruck enger fassen zu dürfen, als es durch jenen geschehen ist. Die Musik ergibt sich ihm als ein über die bloße Sinnlichkeit hinausgehendes Schöne[3]), »als das sinnliche Gegenbild des rein Logisch-Metaphysischen«.[4]) Hier zeigt er sich als ein Anhänger der Hegelschen Dialektik, auf Grund deren er auch für die ästhetische Einheit des Musikdramas den Beweis zu erbringen sucht. Dasselbe Ziel sucht O. Hostinsky auf entgegengesetztem Wege zu erreichen in seiner Abhandlung: »Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik« (1874). Daß beide sich damit in Gegensatz zu Herbart setzen, geht ohne weiteres aus dessen oben behandelten Aussprüchen über die Oper hervor, doch hindert sie dieser Gegensatz nicht, die weittragende Bedeutung der Hanslick-Herbartschen Ideen offen anzuerkennen.

Eine eingehendere Behandlung haben dieselben in letzter Zeit von Paul Moos in dessen historisch-kritischem Werke: »Moderne Musikästhetik in Deutschland« (1902) erfahren. Leider kann speziell der Darlegung der Herbartschen Theorie der Vorwurf einer gewissen Ungenauigkeit, eines gewissen Vorurteils, das in der Stellung des Verfassers seine Erklärung findet, nicht erspart bleiben. Der Hauptfehler liegt unseres Erachtens darin, daß das Schöne und die Musik gleichgesetzt werden, während doch hier gerade nur die Verbindung im Musikalisch-Schönen in Betracht zu ziehen ist. Dies geht unter anderem aus folgenden Worten hervor: »Derselbe Herbart, der in der Musik Affekte, Leidenschaften, Stimmungen ausgedrückt findet, läßt andrerseits das Musikalisch-Schöne durch Zahlenverhältnisse bedingt sein.«[1]) Ist einerseits die hier aufgestellte Beschränktheit der ästhetischen Verhältnisse bei Herbart durchaus nicht zu finden, so ist trotzdem, diese Einseitigkeit vorausgesetzt, nicht einzusehen, warum die eine Behauptung mit der anderen Forderung sich nicht vereinbaren lasse, wenn man eben jene Affekte wie Herbart als dem Wesen des Schönen beigemischte Attribute ansieht. Dieselbe Unklarheit zeigt der Satz, Herbart spreche der Musik völlig wieder die Fähigkeit ab, Gefühle auszudrücken und bezeichne als ihr wahres Wesen die Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunktes. Nicht der Musik spricht er jene Fähigkeit ab und jenes wahre Wesen zu, sondern dem Musikalisch-Schönen. Die Erfahrung scheint diesen Satz zu bestätigen, indem gerade die musikalische Kennerschaft sich danach schätzen läßt, wie weit der Hörer befähigt ist, alle unklaren Gefühlsregungen zu unterdrücken, und ganz den Forderungen Herbarts und Hanslicks entsprechend, sich gesammelt und mit scharf verfolgendem Geiste dem ästhetischen Ausdrucke des musikalischen Kunstwerkes hinzugeben. Andrerseits erhellt auch, wie viele Tonwerke, die künstlerischen Wert beanspruchen wollen, sich vor jenen ästhetisch weit-

[1]) A. a. O. S. 433/34. — [2]) »Ästhetik der Tonkunst«. 1884. S. V. — [3]) S. 404, 405. — [4]) Ebenda.

[1]) A. a. O. S. 75.

gehenderen Forderungen nur als geschickte Machwerke oder abstoßendste Stimmungsschwelgerei entpuppen.

Weiterhin hätte Moos die selbst angeführte Frage Herbarts stutzig machen müssen, daß Phantasie und Gefühl, Sinn und Verstand beim Auffassen des Schönen nichts zu tun haben. Hier wird neben dem Gefühl auch der Verstand erwähnt: das Schöne ist eben evident, das vollendete Vorstellen läßt uns zwar die einzelnen Elemente des Schönen erkennen, das Gefallen desselben ist jedoch nicht weiter erklärbar.

Die Kritik der Stelle Herbarts »die Gedanken des wahren Künstlers gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Kunst hinein«, läuft auf eine verschiedene Auffassung des Begriffes »Ausdruck« zurück. Moos wirft Herbart vor, »er schütte das Kind mit dem Bade aus«, wenn er daraus folgere, daß der Künstler überhaupt nichts ausdrücke noch ausdrücken wolle; damit weise er allem geistigen und Gefühlsgehalt die Tür. Mit dem Schönen im Sinne der allgemeinen Ästhetik hat dieser allerdings nichts zu tun, wie überhaupt jeder »Ausdruck« in dieser Fassung; daß er überhaupt damit jeder Musik abzusprechen sei, liegt Herbart vollkommen fern. Das »innere Wesen der Kunst« sind eben jene Elementarverhältnisse. Wenn Moos sagt, Herbart vergesse, daß die Gedanken des wahren Künstlers nur darum in das innere Wesen der Kunst hineingerichtet seien, damit ein Ausdruck zustande komme, so hat er hier entweder einen anderen Begriff vom »innern Wesen«, oder er unterschiebt dem Schönen einen Zweck von außen, der nun und nimmer in ihm liegen kann.

Die spezielle Musikästhetik der neuesten Zeit charakterisiert sich besonders dadurch, daß sie sich die Ergebnisse der physiologischen Psychologie und Akustik eingehend zunutze macht; sie stellt sich dadurch auf bewußt anderen Boden, ein Vergleich mit der Herbartschen Lehre führt deshalb zu nichts. Zu nennen sind hier vor allem H. Riemann: »Die Elemente der musikalischen

Ästhetik« (1900) und H. Siebeck: »Grundfragen zur Psychologie und Ästhetik der Tonkunst« (1909). Die Ausführungen des ersteren, die sich bekanntlich durch den seltenen Fall auszeichnen, wie sich hier der praktische Musiker und der exakte Wissenschaftler in einzigartiger Weise die Hand reichen, gipfeln in den Sätzen: »Musik ist in erster Linie spontaner Empfindungsausdruck und übt als solcher ihre größte Macht über das Gemüt aus, indem sie das Empfinden aus der Seele des Tonkünstlers in diejenige des Hörers unmittelbar verpflanzt und dieselbe zu seelischen Erlebnissen befähigt, welche an Gewalt und Tiefe weit das übersteigen, dessen er selbsttätig fähig wäre. ... In zweiter Linie erst ist sie eine schöne Kunst, Freude am Bilden. ... Die elementare Macht des Ausdrucks macht die Form verständlich, und die wirklich verstandene Form gibt dem Ausdrucke neue Seiten und Mittel, durch die er in höherem, verfeinertem Sinne sich immer wieder neu offenbart.« [1]) Ebenso ist Siebeck die Musik die Kunst einer idealisierten Darstellung und Wiedergabe eines Bereiches der Wirklichkeit, nämlich der Gefühlswelt in der Allgemeinheit ihrer gegensätzlich unterschiedenen Momente. Dieses Abbildliche, das ausgedrückte Gefühlsmäßige, wird vermöge der formalen Bildsamkeit der Musik gegenständlich und anschaulich gemacht. [2]) Die eingeführten Begriffe von Phantasiegefühl und Ernstgefühl, von Analogie der Empfindung verschiedener Sinnesgebiete hier näher zu erörtern, würde zu weit führen. Es kam uns nur darauf an, zu zeigen, wie der Herbartsche Begriff der musikalischen

[1]) A. a. O. S. 203/204. P. Moos Anschauungen über das Werk Riemanns scheinen wohl durch das Ergebnis des letzteren beeinflußt zu sein, daß »die absolute Musik die am höchsten stehende Gattung der Musik überhaupt ist« (a. a. O. S. 225). Es ist eigentümlich zu sehen, zu welchen Konsequenzen der allen den Wagnerschen Prinzipien Anhängenden eigentümliche Fanatismus führt! (Vergl. Moos, »Mod. Musikästh.« S. 321—326.)

[2]) A. a. O. S. 34, 35.

»Form« bis in unsere Zeit bedeutend auf die Ästhetik eingewirkt hat als ein grundlegendes Problem, zu dem Stellung zu nehmen jeder tiefergehenden Darstellung Bedingung ist.

Aus der Weite der Darlegung des musikalisch-schönen Gebietes läßt sich ermessen, daß die Bedeutung Herbarts in ihm keine geringe ist. Seine durch praktische musikalische Ausübung gewonnenen Erfahrungen fanden hier die beste Gelegenheit zur ästhetisch-wissenschaftlichen Verwertung. Die Grundlage seines ästhetischen Formalismus bildet die Tonkunst, sie ist das einzige Gebiet, das seine Prinzipien eindeutig und in klarster Weise aufzeigt. Sind auch seine extremen Forderungen mit unseren heutigen Anschauungen nicht mehr vereinbar, so sind sie doch überaus fruchtbar gewesen, indem sie dem gefühlsvollen, haltlosen Schwärmen in unklaren Begriffen, anders dem einseitig spekulativen Idealismus eine notwendige Reaktion folgen ließen. Seine Untersuchungen über das Wesen des Schönen gingen tiefer in das Wesen der Musik hinein, sie eröffneten Gebiete, die bis dahin niemals als maßgebend erachtet worden waren, und führten endlich die Übertragung experimenteller Verfahrungsweisen auf die ästhetischen Probleme herbei, Fechner entwarf sein Programm einer induktiven Ästhetik. So üben die Beziehungen Herbarts zur Musik bis in unsere Zeit weittragenden Einfluß auf die Ästhetik aus, Widerspruch und Anteilnahme herausfordernd, aber immer anfeuernd und aufklärend wirkend, bedeutsamere Fehler des Genies als talentvolle Wahrheiten.

III. Teil.

Die Anwendung der Tonlehre auf die Psychologie.

1. Abschnitt: Einleitendes.

Begegnet man der Musik in der Herbart'schen Psychologie, so ist die Tonkunst hier einzig und allein Dienerin der Wissenschaft. Des Philosophen persönliches

Verhältnis schaltet vollkommen aus, wenn man auch nicht verhehlen kann, daß die praktische Ausbildung ihm in wichtigen Bestätigungen, Vergleichen und Beobachtungen außerordentlich zu statten kam. Die auffallende Bevorzugung der Tonkunst, die Nichtachtung vornehmlich der bildenden Künste, ist zweifellos in hohem Grade der intensiveren Beschäftigung Herbarts mit der ersteren zuzuschreiben. Im übrigen sind natürlich die Gründe maßgebend, die Herbart selbst in den »Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre« angibt:[1] »Alle Musik läßt sich in einfache Töne rein auflösen, denen ihre Distanzen, sowie ihre Dauer, bestimmt zugemessen sind; und deren Stärke und Schwäche, wie sie der gute Vortrag verlangt, ebenfalls wenigstens der Größen-Schätzung, wenn auch nicht Messung, unterworfen ist; so daß alle Elemente des Vorstellens, von denen die Gemütszustände des Zuhörers abhängen, eine genaue Angabe gestatten.« Demnach »gehört ohne Zweifel die Tonlehre zu denjenigen psychologischen Gegenständen, welche, vor andern, sich einer minder schwierigen Nachforschung darbieten«.

Schon in seinen »Hauptpunkten der Metaphysik«, im Jahre 1806, findet sich die erste Anwendung der Tonlehre auf psychologische Tatsachen, und bald darauf, im Jahre 1811, erscheint eine genauere Darlegung der kurz behandelten Beziehungen in den »Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre«. Hartenstein sagt darüber:[2] »Von den kleineren Schriften und Abhandlungen zur Psychologie . . . enthalten die beiden ältesten, nämlich die psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre, und die psychologische Untersuchung über die Stärke einer Vorstellung als Funktion ihrer Dauer betrachtet, die ersten ausführlicheren Proben einer Anwendung der Mathematik auf bestimmte psychische Tatsachen, welche Herbart noch vor einer näheren Darlegung der allgemeinen Gründe eines solchen Verfahrens veröffentlichte. Was nämlich

[1]) K. III. S. 99. — [2]) H. VII. Vorwort S. V.

am Ende der Hauptpunkte der Metaphysik über die Tonlehre sich findet, besteht in so kurzen Andeutungen, daß Herbart diese Untersuchung, auf welche er ein großes Gewicht legte, kurze Zeit darauf weiter ausführte; er veröffentliche die erste der genannten Abhandlungen schon im Jahre 1811 in dem Königsberger Archiv für Philosophie, Theologie usw. Bd. I, St. 2, S. 158 ff. In viel späteren Jahren hat er sich noch einmal zu diesem Gegenstande zurückgewendet, und ihm die zweite Abhandlung im ersten Hefte der psychologischen Untersuchungen gewidmet.« Herbart gab diese in den Jahren 1833 und 1840 heraus und fügte damit seinen früheren Abhandlungen über mathematische Psychologie eine wesentliche Ergänzung hinzu. »In dieser Beziehung müssen sie als das letzte wissenschaftliche Vermächtnis Herbarts angesehen werden; denn obwohl er in der Vorrede zu dem ersten Bande der allgemeinen Metaphysik gesagt hatte, er habe der Psychologie ein für allemal seine Schuldigkeit nach dem Maße seiner beschränkten Kräfte abgetragen, so hat er sich doch in den letzten Jahren seines Lebens, vielleicht in dem Vorgefühle, daß ihm nicht lange mehr vergönnt sein werde, an dem angefangenen Werke fortzuarbeiten, sehr angestrengt gerade mit diesen schwierigen Gegenständen beschäftigt, und daraus erklärt es sich, daß er hier, ganz und gar nur in die Sache selbst vertieft, fast jedes Mittel verschmäht, welches dem Leser den rauhen Pfad dieser Untersuchung zu ebnen vermöchte. Nur selten findet sich eine Andeutung über die Anwendung der gefundenen Formeln: Die Untersuchung geht rastlos vorwärts und überläßt es dem, der ihr folgen kann, die Bedeutung der Resultate sich selbst zu entwickeln.«[1]) Diese Schwierigkeiten und die Sprödigkeit des zu behandelnden Stoffes machen eine eingehendere Darlegung der Methode Herbarts, die er seinen mathematisch-psychologischen Untersuchungen

[1]) H. VII, a. a. O.

zugrunde legt, unumgänglich. Es erhebt sich zunächst die Frage, auf welchen Grundanschauungen fußt Herbarts Psychologie, wie kam er dazu, Mathematik auf ein Gebiet anzuwenden, das vorher allein durch Spekulation bearbeitet worden war?

a) Allgemeine Grundlagen der Psychologie.

»In der Psychologie sucht man das Mannigfaltige der inneren Erfahrung auseinanderzusetzen, zu ordnen, auf bestimmte Begriffe zu bringen, und zu erklären. Die Voraussetzung dieser Wissenschaft ist also die Selbstbeobachtung.«[1]) Der Kreis der Erfahrung jedes Einzelnen ist jedoch individuell und zufällig beschränkt. So liegt der Psychologie kein Stoff zugrunde, der sich klar vor Augen legen, bestimmt nachweisen, einer regelmäßig und ohne Sprung von unten aufsteigenden Abstraktion unterwerfen ließe. Herbart sagt hierüber in der Einleitung zu seinem »Lehrbuch der Psychologie«:[2]) »Die Selbstbeobachtung verstümmelt die Tatsachen des Bewußtseins schon in der Auffassung, reißt sie aus ihren notwendigen Verbindungen und überliefert sie einer tumultuarischen Abstraktion, welche nicht eher einen Ruhepunkt findet, als bis sie bei den höchsten Gattungsbegriffen, dem Vorstellen, Fühlen und Begehren angelangt ist; denen nun durch Determination ... das beobachtete Mannigfaltige so gut es gehen will, untergeordnet wird. Der größte Schaden aber geschieht, indem endlich zu den unwissenschaftlich entstandenen Begriffen von dem, was in uns geschieht, die (aus metaphysischen Gründen ganz und gar verwerfliche) Voraussetzung von Vermögen, die wir haben, hinzugefügt wird. Hierdurch verwandelt sich die Psychologie völlig in eine Mythologie.« Herbart stand der Psychologie seiner Zeit sehr abfällig gegenüber. Nach seiner Meinung ist die Psychologie vielmehr rückwärts als vorwärts gegangen. Locke und Leibniz waren

[1]) K. IV. S. 36. — [2]) K. IV. S. 302 ff.

beide auf besserem Wege, als auf dem sie durch Wolff und Kant weitergeführt wurde. »Die letztgenannten nämlich sind die eigentlichen Absonderer der Seelenvermögen, und müssen als solche zusammengestellt werden, soweit sie auch übrigens voneinander abweichen. Das logische Geschäft, die geistigen Erscheinungen zu klassifizieren, ohne sich um ihre innere Möglichkeit näher zu bekümmern, war ganz in Wolffs Geiste; dabei ist er unübertrefflich in der Unbehutsamkeit, die größten Schwierigkeiten mit Namen-Erklärungen zuzudecken. Kant ließ sich von ihm täuschen, während er ihn über Sätze angriff, die sich vollkommen rechtfertigen lassen, wie über die Substantialität der Seele, und ihm in andern Punkten nachhalf, wodurch das Netz von Seelenvermögen, das er gänzlich hätte zerreißen sollen, nur noch fester und verwickelter wurde.« [1]) Es ist Herbarts großes Verdienst, die Hypothese von verschiedenen Seelenvermögen endgültig aus der wissenschaftlichen Psychologie verbannt zu haben. Grundlegend sind sein »Lehrbuch zur Psychologie« aus dem Jahre 1816, und die »Psychologie als Wissenschaft. Neu gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik.« (1824, 1825.)

G. Schilling sagt darüber in »Die Reform der Psychologie durch Herbart«: [2]) »Hat nun Herbart eine Psychologie als Wissenschaft aufgestellt, gegründet auf Erfahrung, Metaphysik und Mathematik, so ist demnach die Aufgabe der psychologischen Wissenschaft im weitesten Umfange gefaßt, und zugleich damit etwas angedeutet, was nicht auf den ersten Blick jeder einsieht und erkennt. Nämlich:

1. daß es auf Erfahrung ankommt, diese aber nicht ausreicht, sondern daß
2. Metaphysik nötig ist, diese aber auch noch nicht ausreicht, sondern daß endlich noch
3. Mathematik zu Hilfe genommen werden muß.« [3])

[1]) K. IV. S. 307, 308. — [2]) Z. f. ex. Phil. III. S. 307. — [3]) Schilling, a. a. O.

So gab Herbart »eine verbesserte und beträchtlich erweiterte Erklärung der psychologischen Erscheinungen und eine Nachweisung der wirklichen Gesetze des innern Geschehens, wobei ihm nicht allein die von ihm von den nachteiligen Einflüssen der Scholastik und des falschen Idealismus befreite und zur exakten Wissenschaft erhobene Metaphysik, sondern auch die in neuerer Zeit zu einer bewundernswerten Ausbildung gelangte höhere Mathematik wesentliche Dienste leistete.« Er bezeichnet die Psychologie zwar in der gesamten Philosophie weder als das Tiefste noch das Höchste, »sondern sie ist der erste unter den 3 Teilen der angewandten Metaphysik.« [1])

In der Metaphysik wird gehandelt vom Sein und Werden der Dinge, von den Begriffen, durch welche die Dinge müssen gedacht werden und von unserer beschränkten Kenntnis der Dinge. [2]) Sie hat keine andere Bestimmung, als die nämlichen Begriffe, welche die Erfahrung ihr aufdringt, denkbar zu machen, indem sie die notwendigen Beziehungen aufsucht, durch welche die Ungewißheiten in jenen Begriffen verschwinden. [3]) Die Metaphysik, bemerkt Herbart, führt fort und bringt zu Ende, was der gemeine Verstand notgedrungen durch das Widersprechende in den Formen der Erscheinung, von selbst beginnt, indem er die Begriffe von Substanz und Ursache erfindet. Die allgemeinsten Formen der Erscheinungen, mit welchen die Metaphysik zu tun hat, sind Komplexionen [4]) mehrerer Merkmale in einem Dinge und die Veränderungen dieser Komplexionen, welche man für Veränderungen der Dinge nimmt.

Zu den hieraus erwachsenden allgemeinen metaphysischen Hauptproblemen gehören nun auch die aus der inneren Wahrnehmung entnommenen psychologischen Prinzipien. Denn erstens gibt es hier eine Mehrheit von Bestimmungen, die dem Gemüte als eine Einheit

[1]) K. IV. S. 237. — [2]) K. IV. S. 35. — [3]) Nach Schilling, a. a. O. S. 324 ff. — [4]) Siehe K. IV. S. 374 ff.

zugeschrieben werden, so daß die Frage entsteht, inwiefern überhaupt Mehreres Einem zukommen könne, und zweitens zeigt sich alles innerlich Wahrgenommene einer fast unaufhörlichen Veränderung unterworfen. Es sind mit einem Worte die beiden Probleme der Inhärenz und Veränderung, die sich uns hier aufdrängen. (Unter diese beiden Probleme läßt sich das Problem des Ich einfach subsumieren.)[1]) Die Lösung dieser Probleme führt zu den richtigen Begriffen von Substanz und Ursache.[2])

Vor allem war es nun der Begriff des Ich, der allgemeine Begleiter aller Gemütszustände, insofern wir sie uns zuschreiben, an welchem Herbart im hohen Grade die Eigenschaft eines bequemen Prinzips, nämlich Allgemeinheit und Präzision vereinigt fand. Daher machte er von diesem Prinzip vorzugsweise Gebrauch; die andern psychologischen Prinzipien hat er nicht ganz vernachlässigt, aber sie gleichsam nur zu Rechnungsproben benutzt. Das Problem des Ich entsteht aus 2 Widersprüchen im Begriff des Ich:[3])

1. Das Ich erscheint als ein im Bewußtsein Gegebenes und der Begriff dieses Gegebenen wird für den vollständigen Ausdruck desselben gehalten. Aber es fehlt ihm sowohl am Objekte als am Subjekte, mithin an seiner ganzen Materie.

2. Die vorgegebene Identität des Objekts und Subjekts widerstreitet dem unvermeidlichen Gegensatze zwischen beiden; mithin ist der Begriff der Form nach ungereimt.

Es zeigt sich, daß die Ichheit auf einer mannigfaltigen objektiven Grundlage beruht, wovon jeder Teil ihr zufällig ist, sofern die übrigen Teile noch immer dem Ich zur Stütze dienen würden, falls jener weggenommen wäre.[4]) Erst dann, wenn mehrere Objekte vorgestellt werden, ge-

[1]) Siehe Cornelius, Darstellung der allgemeinen Metaphysik nach Herbart. Bd. I. S. 284 ff. — [2]) Ztschr. f. ex. Philos. III. S. 325. — [3]) K. V. S. 242. — [4]) K. V. S. 248.

hört Etwas an Ihnen dem Vorstellenden: nämlich ihre Zusammenfassung in Ein Vorstellen, und was aus dieser weiter entspringt.[1]) Es müssen also die mannigfaltigen Vorstellungen sich untereinander aufheben, wenn die Ichheit möglich sein soll.[2]) Die Untersuchung führt auf ein Subjekt mit mannigfaltigen, zusammen- und widereinander wirkenden Vorstellungen, welches unter Hinzunahme der allgemein-metaphysischen Lehren von Substanz und Kraft folgendermaßen definiert wird:[3])

»Das vorstellende Subjekt ist eine einfache Substanz, und führt mit Recht den Namen Seele. Die Vorstellungen enthalten nichts von außen aufgenommenes; jedoch werden sie nicht von selbst, sondern unter äußern Bedingungen erzeugt, und ebensowohl von diesen, als von der Natur der Seele selbst, ihrer Qualität nach bestimmt. Die Seele ist demnach nicht ursprünglich eine vorstellende Kraft, sondern sie wird es unter Umständen. Vollends die Vorstellungen, einzeln genommen, sind keineswegs Kräfte, aber sie werden es vermöge ihres Gegensatzes untereinander.«

Die Herbartsche Definition des Ich ist grundlegend für seine ganze Psychologie. Für die gegenwärtige Untersuchung kann die Frage nach dem Ich endgültig beiseite gelassen werden; von größter Bedeutung aber ist es, den Begriff von dem Streben vorzustellen unbedingt festzuhalten. Das Gebiet, das uns durch ihn erschlossen wird, führt uns zur mathematischen Behandlung der Psychologie und damit zur Tonlehre in ihrem Verhältnis zu derselben.

b) Die mathematische Grundlegung der Psychologie.

»Es ist anerkannt, daß das Charakteristische der Psychologie Herbarts nicht sowohl in seiner Beiseitesetzung der herkömmlichen Theorie des Seelenvermögens (Locke, Condillac, Beneke), sondern in der ihm eigen-

[1]) K. V. S. 249. — [2]) K. V. S. 251. — [3]) K. V. S. 253, 254.

tümlichen Anwendung der Mathematik auf Psychologie liege,« sagt Zimmermann in seinem Aufsatze »Über den Einfluß der Tonlehre auf Herbarts Philosophie«.[1]) Die einzelnen Elemente des Seelenlebens sind ihm Kräfte, die, durch Einheit des Bewußtseins genötigt, in Wechselwirkung treten. Dadurch eröffnet sich ihm die Aussicht auf eine Statik und Mechanik des Geistes, auf die die allgemeinen mathematisch-formulierten Naturgesetze anzuwenden sind.

Nach der obigen Definition sind die Vorstellungen widereinander wirkende Kräfte. Doch diese Kraftäußerung ist nur zufällig; sie entsteht in dem Maße, als die Vorstellungen gehemmt werden. Erst indem die Vorstellung »in einem und demselben Subjekt mit einer andern ihr entgegenstehenden Vorstellung zusammentrifft, kommt ihr die Aktivität zu, wodurch sie über sich selbst hinausgeht. Sie drängt die andre, weil sie von der andern gedrängt wird; beide aber drängen einander vermöge des unter ihnen entstehenden Gegensatzes. Dieser Gegensatz ist wiederum kein Prädikat, weder der einen noch der andern, einzeln genommen; sondern eine formale Bestimmung, welche nur in Beziehung auf beide zusammen genommen, Sinn und Bedeutung hat. »Wer den Ton c hört, der hört ihn für sich und durch sich selbst, nicht aber als Entgegengesetztes von d. Desgleichen, wer den Ton d hört, der hört den einfachen Klang d ohne Gegensatz gegen c. Aber wer die Töne c und d beide hört, oder beider Vorstellungen zugleich im Bewußtsein hat, der vernimmt nicht bloß die Summe c und d, sondern auch überdem den Kontrast beider, und sein Vorstellen ist der Wirkung des Gegensatzes beider unterworfen.«[2])

Infolge des Gegensatzes hemmen sich die Vorstellungen. Als unmittelbare Folge der Gegensätze

[1]) Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu Wien. 73. Band. Wien 1873.

[2]) Psych. a. W. § 39.

müssen sich wie diese die Hemmungen abstufen. »Daß also Vorstellungen Kräfte werden, dies hat sein Maß; und zwar ein veränderliches Maß, weil die Größe des Gegensatzes Veränderungen zuläßt.«[1]) Andrerseits hat die Hemmung eine Verdunkelung des Objekts, eine totale oder partielle bewirkt. »Diese partielle Verdunkelung läßt also noch einen Grad des Vorstellens übrig. Auch das Vorstellen der Objekte also hat Grade, wie die Erfahrung bestätigt.«

»Verbinden wir nun diese Gradbestimmung mit jener, also den Unterschied der Vorstellungen ihrer Stärke noch mit der Größe ihres Gegensatzes untereinander: so muß sich daraus ergeben, wie groß in jedem Falle die Verdunkelung, die Hemmung, das Streben, und auch noch das übrige wirkliche Vorstellen sein werden. Hier findet die Rechnung einen ihr angemessenen Stoff; und es kommt darauf an, uns von der Form solcher Rechnung einen allgemeinen Begriff zu bilden.«[2])

Bevor wir in die Berechnung eintreten, ist es notwendig, 2 Begriffe derselben näher zu bestimmen:

1. »Die Summe der Hemmung oder die Hemmungssumme ist das Quantum des Vorstellens, welches von den einander entgegenwirkenden Vorstellungen zusammengenommen, muß gehemmt werden.«[3]) (Diese Hemmungssumme muß notwendig zuerst bestimmt sein, wenn die Hemmung jeder einzelnen Vorstellung soll gefunden werden.)

2. »Das Verhältnis der Hemmung oder das Hemmungsverhältnis ist dasjenige Verhältnis, in welchem sich die Hemmungssumme auf die verschiedenen, widereinander wirkenden Vorstellungen verteilt.«[4])

Dabei ist zu beachten, daß »jede Vorstellung dem, zwischen den mehreren entstandenen, Gegensatz um so

[1]) A. a. O. § 39. — [2]) Ebenda. § 39. — [3]) A. a. O. § 42. — [4]) A. a. O. § 43.

besser widersteht, je stärker sie ist« d. h. mit anderen Worten

»sie leidet also im umgekehrten Verhältnis ihrer Stärke«.

Berechnung der Hemmung bei vollem Gegensatze.

α) für 2 Vorstellungen, a und b, wo a und b Zahlen bedeuten, vermittelst deren die Stärke beider gemessen wird. Die Hemmungssumme muß man sich so klein als möglich denken, »weil der natürliche Zustand der Vorstellungen der ungehemmte ist, und sie sich diesem, zu welchem sie sämtlich zurückstreben, gewiß so sehr nähern als sie können. Daraus folgt, daß, wenn a die stärkere, b die schwächere Vorstellung ist, die Hemmungssumme der Größe nach nicht = a, sondern = b sein werde«.[1]) Bei vollem Gegensatze nun ist b ganz und gar dem a zuwider: so ist sie gewiß = b. Setzen wir nun a = 3, b = 5, so ist die Hemmungssumme = 3. Diese verteilt sich auf beide Vorstellungen, zerfällt also in 3 + 5 = 8 Teile. Das Hemmungsverhältnis ist $^1/_3 : ^1/_5$ oder 5 : 3. Demnach bleibt von:

$$a \text{ ungehemmt } 3 - \frac{5.3}{8}, \text{ übrig } ^9/_8$$

$$b \quad \text{„} \quad 5 - \frac{3.3}{8}, \text{ übrig } ^{31}/_8.$$

Jetzt kann man schließen:

Die Summe der Verhältniszahlen verhält sich zu jeder einzelnen Verhältniszahl, wie das zu Verteilende (die Hemmungssumme) zu jedem Teile. So ist

$$5 + 3 : \begin{cases} 5 \\ 3 \end{cases} = 3 : \begin{cases} \frac{5.3}{8} \\ \frac{3.3}{8} \end{cases}$$

1) A. a. O. § 42.

Hierfür die Buchstaben eingesetzt ergibt

$$(a + b) : \begin{cases} b \\ a \end{cases} = a : \begin{cases} \frac{ab}{a+b} \\ \frac{a^2}{a+b} \end{cases}$$

Die Verhältniszahl b gehört (wegen der Umkehrung des Verhältnisses) zu a; folglich ist

$$\text{der Rest von } a = a - \frac{ab}{a+b} = \frac{a^2}{a+b}$$

$$\text{und der Rest von } b = b - \frac{a^2}{a+b} = \frac{b^2 + ab - a^2}{a+b}$$

»Diese Reste sind natürlich nicht abgeschnittene Stücke der Vorstellungen a und b, sondern es sind die Grade der noch übrigen Lebhaftigkeit der Vorstellungen, nachdem durch die Hemmung der zuvor berechnete Teil des wirklichen Vorstellens ist aufgehoben, und in ein bloßes Streben vorzustellen ist verwandelt worden.«[1])

β) Für 3 Vorstellungen a, b, c, wobei a > b > c sein soll. Nach oben hätte man in dem Paare ab die Hemmungssumme b, in ac die H. S. c., und endlich in bc wiederum die H. S. c., somit zusammen b + 2c. Aber in ab fällt mehr als die halbe Hemmungssumme auf das schwächere b, in ac mehr als die halbe H. S. auf c, also auf b und c zusammen mehr als $^1/_2$ (b + c), mithin mehr als $\frac{2c}{2} = c$. Die H. S. für b = c ist damit überstiegen. Die H. S. ist demnach b + c.[2])

Das Hemmungsverhältnis ist jeweils $\frac{1}{a}, \frac{1}{b}, \frac{1}{c}$ oder bc, ac, ab. Entsprechend der Gleichung für 2 Vorstellungen ergeben sich die Proportionen

1) A. a. O. § 44.

2) »Über die Wichtigkeit der Lehre von den Verhältnissen der Töne und vom Zeitmaße für die gesamte Psychologie.« K. XI. S. 60.

$$bc + ac + ab : \left\{\begin{array}{l} bc \\ \\ ac = (b+c) : \\ \\ ab \end{array}\right. \left\{\begin{array}{l} \frac{bc\,(b+c)}{bc+ac+ab} \\ \frac{ac\,(b+c)}{bc+ac+ab} \\ \frac{ab\,(b+c)}{bc+ac+ab} \end{array}\right.$$

Demnach sind die Reste

$$\text{von } a = a - \frac{bc\,(b+c)}{bc+ac+ab}$$

$$\text{von } b = b - \frac{ac\,(b+c)}{bc+ac+ab}$$

$$\text{von } c = c - \frac{ab\,(b+c)}{bc+ac+ab}\ [1]$$

Bei 2 Vorstellungen kann der Rest von b niemals 0 werden. Denn erst für $2 = \infty$ wird der Wert der Formel $\frac{b^2}{a+b}$ für den Rest von b unendlich klein.

Bei 3 Vorstellungen ist nach Rechnung der Rest von

$$b = b - \frac{ac\,(b+c)}{bc+ac+ab} = \frac{b^2c + ab^2 - ac^2}{bc+ac+ab}.$$

Sollte dieser gleich 0 werden, so müßte $b^2c + ab^2 - ac^2 = 0$ sein können, was aber unmöglich ist. Nach Voraussetzung ist b nicht kleiner als c, folglich entweder $ab^2 > ac^2$, oder doch $ab^2 = ac^2$, so daß immer das Positive überwiegt.

Der Rest von c ist $c - \frac{ab\,(b+c)}{bc+ac+ab} = \frac{bc^2 + ac^2 - ab^2}{bc+ac+ab}$.

Hier kann der Fall eintreten, daß $bc^2 + ac^2 - ab^2$ und somit der Rest von c gleich 0 wird, da sehr wohl $ac^2 < ab^2$ ist, denn $c < b$. Aus diesem Umstande, daß

[1]) Zimmermann (a. a. O. S. 41) berechnet die Reste für die 3 Größen $c > b > a$. Er erhält aber dabei für a den Rest $\frac{a^2\,(c+b)}{bc+ac+ab}$, was in $\frac{a^2\,(c+b) - b^2c}{bc+ac+ab}$ zu berichtigen ist.

der Rest von c negativ werden kann, entwickelt sich der Keim zu sehr weitgreifenden Nachforschungen.

γ) Bevor wir in diese eintreten, mag noch kurz die Berechnung für 4 Vorstellungen eingeschaltet werden. Diese seien a, b, c, d, wobei a die stärkste, d die schwächste. Die Hemmungssumme ist dann $= b + c + d$, die Hemmungsverhältnisse $bcd : acd : abd : abc$ und analog zu obiger Rechnung der Rest von d

$$r_d = d - \frac{abc\,(b+c+d)}{bcd + acd + abd + abc}\ [1]$$

Ebenso finden sich die Reste für 5, 6 und mehr Vorstellungen. Hierbei erinnere man sich, daß diese Berechnungen alle unter der Annahme vollen Gegensatzes ausgeführt wurden.

δ) Nachweis der Schwelle des Bewußtseins.

Der Rest von c kann negativ werden. »Die Frage: was ein negativ gewordenes Vorstellen bedeuten könne, ist leicht beantwortet. Es kann gar nichts bedeuten; denn nach den vorigen Erörterungen ist das Äußerste, was einer Vorstellung begegnen kann, dieses, daß sie ganz und gar in ein bloßes Streben vorzustellen verwandelt, oder daß der Rest des wirklichen Vorstellens $= 0$ werde. Die Gleichung $r = 0$ setzt daher der Anwendbarkeit der vorigen Rechnungsart eine Grenze; denn ein negatives r ist in unserem Falle so gut als eine unmögliche Größe.« [2]) Aus

$$r_c = 0 = \frac{bc^2 + ac^2 - ab^2}{bc+ac+ab} \text{ folgt demnach}$$

$$c = b\sqrt{\frac{a}{b+a}}, \text{ wobei } a > b > c \text{ ist.}$$

Zwei Vorstellungen reichen hin, um eine dritte aus dem Bewußtsein völlig zu verdrängen, und einen von ihr ganz unabhängigen Gemütszustand herbeizuführen. »Eine allein vermag dies nicht gegen die zweite; wie

[1]) Psychologie als Wissenschaft. § 51. — [2]) A. a. O. § 47.

wir oben sahen, indem wir bemerkten, daß der Rest von b niemals = 0 werden kann. Was aber zwei gegen die dritte vermögen, das leisten sie auch gegen eine wie immer große Anzahl von schwächern Vorstellungen.«

Somit ist die Schwelle des Bewußtseins diejenige Grenze, welche eine Vorstellung zu überschreiten scheint, indem sie aus dem völlig gehemmten Zustande zu einem Grade des wirklichen Vorstellens übergeht. Eine Vorstellung ist über der Schwelle, insofern sie einen gewissen Grad des wirklichen Vorstellens erreicht hat.

Die bisher betrachteten Vorstellungen wurden zwar nicht als unangefochten, aber doch als unvereinigt angesehen. Wird das zweite untersucht, so »muß auf die verschiedenen Kontinua hingewiesen werden, welche durch ganze Klassen von Vorstellungen gebildet werden«.[1] Solche bilden die Töne, Farben, Vokale, Gestalten usf. »Vorstellungen aus verschiedenen Kontinuen können sich gänzlich verbinden, so daß sie nur eine Kraft ausmachen, und als solche in Rechnung kommen;« dergleichen Verbindungen nennt Herbart »vollkommene Komplikationen«.

»Vorstellungen aus einerlei Kontinuum können sich wegen des unter ihnen stattfindenden Gegensatzes, nicht gänzlich verbinden; .... alsdann ergibt sich aus ihrer Stärke und ihrem Gegensatze das Gesetz, wie genau ihre Vereinigung werden kann;« dergleichen Vereinigungen nennt Herbart »Verschmelzungen«.[2] Die letzteren kommen vorzüglich bei der Tonkunst in Betracht.[3] Der Grad der Verbindung hängt hier nicht, wie bei den Komplikationen ungleichartiger Vorstellungen (wie Ton und Farbe), bloß von zufälligen Umständen ab, sondern wird durch den Hemmungsgrad der verschmelzenden Vorstellungen selbst beschränkt. Herbart unterscheidet nun zweierlei Verschmelzung, eine nach der Hemmung,

[1]) A. a. O. § 57. — [2]) A. a. O. § 58. — [3]) Man hüte sich vor einer Vermengung mit der Stumpfschen Terminologie.

eine andre vor der Hemmung. »Beides ist eigentlich Verschmelzung während der Hemmung; allein die obige Unterscheidung befördert die Faßlichkeit.«[1]) Diese etwas gekünstelte Unterscheidung begründet er wie folgt: »Wegen der Einheit der Seele muß alles, was sich nicht widerstrebt ein intensives Eins werden; daher die Verschmelzung nach der Hemmung. Diejenigen entgegengesetzten Vorstellungen, deren Hemmung geschehen ist, verschmelzen gerade so weit, als sie sich nun nicht mehr hemmen. .... Verschieden hiervon ist die Verschmelzung vor der Hemmung. Diese hängt ab von einem gewissen Grade der Gleichartigkeit der Vorstellungen. Bei völlig entgegengesetzten kann sie nicht stattfinden, welche gleichwohl jener andern, nach der Hemmung unterworfen sind. .... Da das Gleichartige gewiß, und sogleich verschmelzen sollte; da es aber nicht losgerissen von dem Entgegengesetzten, für sich allein verschmelzen kann; da es vielmehr das letztere in eine Verschmelzung mit sich hineinziehen muß, — so wird der wirklichen Vereinigung ein Kampf vorangehn, dessen Entscheidung bestimmt, wie innig die wirkliche Verschmelzung sein werde.«

Die ganze Darlegung dieser Begriffe war notwendig, da Herbart oft in seinen tonpsychologischen Untersuchungen auf sie zurückkommt.

c) Das Verhältnis der Tonlehre zur mathematischen Psychologie.

»Mathematische Psychologie steht der Natur der Sache nach zwischen Metaphysik und Erfahrung.«[2]) Wir sahen, daß die Metaphysik ihr die Grundbegriffe des Ich, der Seele als des einfachen Wesens lieferte, in der die Möglichkeit von Maßen und zu berechnenden Größen liegt. Welchen Teil nimmt nun die Erfahrung an ihr, die Herbart doch aus der Erklärung der Prinzipien streng verbannt wissen wollte? Sie dient ihm zur Bestätigung

[1]) A. a. O. VI. Kap. § 67. — [2]) K. XI. S. 48.

der entwickelten Sätze und erhebt dadurch erst dieselben zur unbedingten Gültigkeit. Es kommt darauf an »aus den Vorräten der empirischen Psychologie solche Gegenstände auszuwählen, die sich mit Präzision aufstellen lassen; und deren gibt es nur sehr wenige, daher man eben diese wenigen sehr sorgfältig benutzen muß, wenn man wissen will, ob eine gegebene Theorie sich in der Anwendung bewähre oder nicht«.[1]) Auf die Einfachheit und somit auf die Bestimmtheit der Probleme kommt es demnach vorzüglich bei der Wahl des Gegenstandes an. Als erstes fällt einem die Zeit auf, denn einfacher lasse sich doch kaum etwas finden als das Zeitmaß, welches, zwischen zwei momentanen Wahrnehmungen eingeschlossen, sich gleichförmig wiederholt, wenn die sämtlichen Wahrnehmungen stets in gleichen Zeitdistanzen erneuert werden. Dennoch gibt es einen Gegenstand, der den ersten Elementarbegriffen der Psychologie noch näher liegt: »Es sind die Zusammenstellungen einfacher Töne, wodurch die Tonkunst ihre charakteristisch verschiedenen Intervalle und Akkorde bildet.«[2]) Dieser Gegenstand ist zuerst ins Auge zu fassen, denn hier läßt sich bestimmter, als irgendwo sonst, angeben:

Was soll die Psychologie erklären?

Wie genau trifft die Erklärung mit dem Erklärten zusammen?

Man beachte, daß die Psychologie in demjenigen Gebiete, worin wir uns hier versetzen, nicht eigentlich zu lernen, sondern zu lehren hat, infolge der Prinzipien, die sie schon besitzt. Ihre Lehre erstreckt sich nicht bloß auf die Tonlehre »die vielmehr ein sehr untergeordneter Gegenstand für die Lehre im ganzen genommen ist. Allein indem sie lehrt — indem sie Konstruktionen a priori entwirft — entsteht der uns wohlbekannte Zweifel, ob die Lehre nicht etwa ein Hirngespinst sei, wie es viele

[1]) K. XI. S. 47. — [2]) »Über die Wichtigkeit ....« K. XI. S. 52.

gibt. Darum bedarf die Lehre einer Bestätigung; und hierzu werden in der Erfahrung feste Punkte gesucht, mit denen die Lehre zusammentreffen soll«.[1]) Die Tonlehre bietet Herbart diese festen Punkte. Sie beantwortet ihm die Fragen

erstens: Was soll bestätigt werden?

zweitens: Worin liegt und wie weit reicht die Bestätigung?

Zur Beantwortung der ersten Frage: Man kennt die Schwellenformel $c = b\sqrt{\frac{a}{a+b}}$.[2]) Diese soll in einer Anwendung, die sich beobachten läßt, bestätigt werden. Man könnte einwenden, wie läßt sich das beobachten, was sich der Beobachtung entzieht? Hier kommt es nur darauf an, was bei gewissen Verhältnissen des Druckes und Gegendruckes im Bewußtsein bleibt. Die Vorstellungen müssen gegeneinander wirken, die eine in bezug auf eine andere in Gleiches und Entgegengesetztes zerfallen. »Solches geschieht schon bei 2 gleichzeitigen Tönen; es ereignet sich auf eine mehr verwickelte Weise bei 3 gleichzeitigen Tönen, d. h. beim Dreiklange. Und die Folgen davon werden gefühlt, indem man den Dreiklang als harmonisch oder disharmonisch bezeichnet.«[3]) Jene einzige Formel liefert Herbart Aufschluß über den Unterschied der Intervalle und Akkorde. Durchgehends gebraucht er nur 2 verschiedene Anwendungen, indem er entweder $a = b$, oder $a = 5$ und $b = 4$ setzt. »Wenn die Formel sich in der Tonlehre bewährt, und zwar nicht bloß einmal, sondern sovielemal, daß die ganze Tonlehre davon erleuchtet wird, so ist sie, samt dem ganzen Zusamenhange, in den sie gehört, bestätigt.«[4])

Zur Beantwortung der Frage: worin liegt und wie weit reicht die Bestätigung? bedarf es Auseinandersetzungen, die die ganze Darstellung der Tonlehre, wie

[1]) Ebenda. S. 52. — [2]) Siehe oben S. 91. — [3]) K. XI. S. 55. — [4]) Ebenda. S. 55.

sie in der 2. Abhandlung der Psychologischen Untersuchungen 1. Heft niedergelegt ist, umfassen. Diese erstreckt sich

1. auf die Intervalle,
2. auf die reinen Akkorde,
3. auf die dissonierenden Akkorde,
4. auf die Melodie, gegründet auf die vorhergehenden Untersuchungen. Daran anschließend mag eine Besprechung der zahlreichen Entgegnungen, Anregungen und Verknüpfungen Platz finden, die die Herbart'sche Auffassung veranlaßte, und die am besten den Einfluß zeigen möge, den auch in dieser Hinsicht die geistreiche Arbeit dieses scharfsinnigen Denkers bis auf die Jetztzeit auszuüben vermochte. Die meistumstrittenen Punkte boten Anhängern wie Gegnern zwei Voraussetzungen Herbarts, mit denen sein ganzes spekulatives Gebäude steht und fällt, Voraussetzungen, deren Annahme man allerdings vom Standpunkte der heutigen Forschung tief beklagen muß, die einem aber dessenungeachtet immer neue Bewunderung über die geniale Einseitigkeit der Methode einflößen, sie betreffen auf der einen Seite die Annahme der temperierten Stimmung; auf der anderen damit zusammenhängend die Formulierung der Oktave als Intervall des größten Gegensatzes. Ihre Darlegung mag der eigentlichen Untersuchung vorangehen.

2. Die Lehre von Gleichheit und Gegensatz.

a) Die Voraussetzungen der Lehre.

α) Die Voraussetzung der temperierten Stimmung.

Die praktisch musikalische Ausbildung hatte Herbart mit vielem bekannt gemacht, was ihn im Gange seiner psychologischen Untersuchung der Tonlehre wesentlich beeinflußt. »Ich konnte niemals begreifen, sagt er schon 1811 in seinen ‚Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre‘,[1]) daß fis niedriger liegen sollte als ges, da jenes,

[1]) K. III. S. 101.

als Leitton zu g, und schon als Terz im Dur-Akkord von d, fühlbar aufwärts drängt, ges hingegen als kleine Terz von es, oder auch als kleine Quinte (!) von c, und vollends im Septimen-Akkorde von as, an Ausdruck zunimmt, während man es bedeutend abwärts schweben läßt.« Er bemerkte, daß das musikalische Ohr lange nicht so genau ist als wie die Rechnung, und daß auch da, wo geübte Tonkünstler schon sehr falsche Töne wahrnahmen, der minder Geübte dennoch den Eindruck der Musik noch deutlich empfindet. »Wären die musikalischen Eindrücke ganz bestimmt an gewisse rationale Verhältnisse gebunden, so müßten sie bei der geringsten Abweichung von der schärfsten Reinheit ebenso völlig unverständlich werden, als die Rationalität der Schwingungsverhältnisse dadurch völlig zerstört, und in das entgegengesetzte Gebiet des Irrationalen geworfen wird.« [1]) Es bleibt ihm zweifelhaft, ob das musikalische Denken aus Nachsicht einen Notbehelf sich gefallen läßt — oder ob insgeheim das ästhetische Urteil mit der gleichschwebenden Temperatur näher, als man meinte, übereinstimmt; »so daß es sehr zufrieden sein würde, wenn sich tönende Körper fänden, die imstande wären, ihre Schwingungen nach der gleichschwebenden Temperatur einzurichten.« [2]) Er legt sich Fragen vor, warum die Folgen von Quinten und Oktaven im paarweisen Fortschreiten so unerträglich seien, woher der Unterschied zwischen den beiden gleich reinen Akkorden von Dur und Moll herrühre, warum die Septime nach unten, der Leitton nach oben aufzulösen sei, warum der übermäßige Sekundensprung verboten ist, Fragen, die ein tiefes Eindringen in die hier liegenden Probleme verraten. Mit Hilfe der physikalischen Berechnungen, der Schallwellen, sind ihm diese niemals befriedigend zu lösen. »Wir gedenken uns ihrer gar nicht zu bedienen; denn Schwingungen der Körper sind keine Vorstellungen, keine innern

[1]) K. III. S. 100. — [2]) K. XI. S. 53, 54.

Zustände der Seele; und die Angaben der Physiker kommen uns nur insofern in Betracht, als das ästhetische Urteil — welches uns die verlangten festen Punkte darbietet — damit unzweideutig einverstanden ist.«[1]) Die gleichschwebende Temperatur jedoch führt er stets in den Fällen als Bestätigung an, wo die physikalische Angabe zugleich von ihr und von seiner, auf die Formeln der Psychologie gegründeten Rechnung, um ein Geringes abweicht. Es zeigt sich hier wiederum die enge Verbindung der Untersuchung mit der Metaphysik sowohl als wie mit der praktischen Philosophie. Liefert jene die Grundlage, so bietet sich diese »zum nützlichen Vergleiche«[2]) dar.

Hätten Herbart die Ergebnisse der Helmholtz'schen Forschung zur Verfügung gestanden, er hätte seine Zweifel auf viel einfachere Weise lösen können. So aber bedurfte er höchst verwickelter und erklügelter Annahmen, wo uns die Kenntnis der Obertöne, der Tatsache, daß der einzelnen Tonhöhe eine gewisse Breite des Auffassens eignet, daß unser Ohr eines Auswahlhörens mit Anwendung logischer Funktionen fähig ist, die Möglichkeit einer temperierten Stimmung als Notbehelf auf ganz andere Weise erschließt. Es war nicht Herbarts Art, sich durch Schwierigkeiten von der Lösung einmal erkannter Probleme abschrecken zu lassen, er verfolgte den einmal betretenen Weg bis zum Ende, den zu gehen auch heute noch im Hinblick auf zahlreiche feine Beobachtungen, die den geübten Musiker erkennen lassen, für die Beurteilung seiner Fähigkeiten von Interesse und Wichtigkeit ist.

β) Die Voraussetzung der Oktave als Intervall des größten Gegensatzes.[3])

Alle unsere möglichen Vorstellungen von Tönen bilden ein Kontinuum, das nur eine Dimension hat, und das

[1]) K. XI. S. 54. — [2]) K. III. S. 118. — [3]) Vergl. »Psych. Bem. zur Tonl.« §§ 1—6; »Über die Tonl.« §§ 1—17.

mit einer geraden Linie verglichen werden kann. Da nach der allgemeinen Metaphysik alle Vorstellungen, und somit auch die Töne, in der Einen Seele sind, so hemmen sich in ihr die Vorstellungen der Töne, wenn sie entgegengesetzt sind. Zwei völlig gleiche hingegen hemmen sich nicht, sie müssen Ein ungeteiltes Vorstellen von bestimmter Stärke werden. In einem Kontinuum von Vorstellungen hemmen sich diejenigen, die unendlich nahe sind, demnach unendlich wenig. Beim allmählichen Fortschreiten müssen dann alle mittleren Übergänge von unendlich kleiner bis zu völliger Hemmung durchlaufen werden. Diese tritt ein, wenn die eine Vorstellung ganz unterdrückt werden muß, damit die andere ganz ungehemmt bleibe. Herbart führt nicht aus, wann dieser Punkt kommen müsse. Nach dem üblichen Begriffe des Kontinuums sollte man meinen, er müsse im Unendlichen liegen. Zimmermann[1]) hat darauf hingewiesen, daß wir es hier nicht mit einem mathematischen, sondern nach seiner Bezeichnung mit einem logischen Kontinuum zu tun haben. Das Ziel der Theorie Herbarts »ist eine erschöpfende Aufzählung aller in Beziehung auf das Verhältnis zwischen Verstärkung und Gegensatz überhaupt möglichen Fälle, und sie versucht dasselbe mittelst einer vollständigen logischen Einteilung, zwischen deren je zwei aufeinanderfolgenden Gliedern kein logischer Sprung stattfindet, zu erreichen.« Erst nach Darlegung der vollständigen Theorie ist es möglich, auf diesen Punkt näher einzugehen.[2]) Vorläufig genüge die Tatsache, daß nach Herbart der Punkt der vollen Hemmung im Endlichen liegt. Ist der endliche Hemmungsgrad $\frac{1}{n}$ der völligen Hemmung, so wird das Intervall, das diesem Hemmungsgrade entspricht, n mal genommen die volle Hemmung ergeben. Von dem neuen Punkte der vollen Hemmung an, auf der un-

[1]) A. a. O. S. 50, 51. — [2]) Siehe unten, S. 103.

endlichen Linie fortschreitend, wird man in gleich großer Distanz einen neuen Punkt der vollen Hemmung finden. Somit wird man die unendliche Linie nach beiden Seiten hin in eine unbestimmbare Anzahl bestimmter Distanzen, denen die volle Hemmung zugehört, zerlegen. Die beste Erläuterung hierzu sieht Herbart in den Oktaven der Musik. Die Tonlinie läßt sich von jedem beliebig angenommenen Punkte aus in unbestimmt viele Oktaven zerlegen. Die Endpunkte der Oktave sind ihm die Punkte der vollen Hemmung. Dies beweist er folgendermaßen:

Die Unterschiede je zweier Töne lassen sich als Maße gebrauchen, nach welchen man andre gleich große, größere oder kleinere Unterschiede abmessen kann. Solche Maße sind unter dem Namen »Intervalle« bekannt. Man nehme nun ein Intervall an, das so groß sein möge, daß die Töne nicht mehr für einen gehalten werden können: mit welcher Zahl muß man dieses multiplizieren oder dividieren, um dasjenige Intervall zu finden, dessen Töne völlig verschieden sind? Man erinnere sich, daß Herbart auf der temperierten Stimmung, also auf der Zwölfteilung der Oktave basiert. Er antwortet demnach, daß, wenn jenes Intervall ein Bruch der Oktave ist, es mit dem umgekehrten Bruche multipliziert werden müsse, um die Oktave, und hiermit das Interall der völligen Verschiedenheit zweier Töne zu ergeben. Dieses erhellt noch mehr aus der Tatsache, daß zwei Töne, deren Entfernung eine Oktave ist, gegen jeden mittleren Ton die gleiche harmonische Bedeutung haben, mit anderen Worten, daß sie zu einem und demselben Akkorde gehören. Zur Erläuterung dienen ihm die folgenden Figuren:

(Siehe nebenstehende Figuren.)

Der Ton c ist hier durch eine Querlinie angedeutet, welche 13 senkrechte Parallelen durchschneidet. In diesem c ist das obere d die Sekunde; das untere d die Unter-Septime. Der Abstand beider beträgt also eine Oktave, und nach oben gilt der Sekund-Akkord

C. d — d
Fig. 1.

C. f — f
Fig. 2.

C. fis — fis
Fig. 3.

C. g — f
Fig. 4.

von c gleich dem Septimakkord von d. Dasjenige, worauf es Herbart in diesen figürlichen Darstellungen am meisten ankommt, ist dies: für den gegenwärtigen Zweck kann ein solcher Ton, der, wie hier c, als zwischen höhern und niedern liegend aufgefaßt werden soll, nicht bloß als ein Punkt in der Tonlinie betrachtet werden, sondern man stelle sich vor, er wäre auseinandergezogen, und besäße eine Ausdehnung in die Länge. Denn es soll in ihm seine Verschiedenheit von einem höhern und einem niedern Ton als ein Quantum angesehen werden, auf dessen Bestimmung sein harmonischer Wert beruht. Es bezeichnet

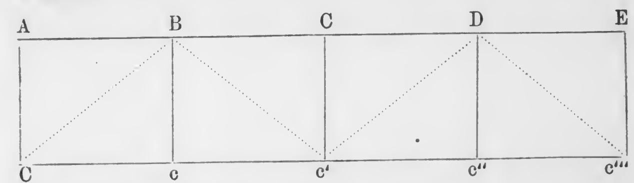
Ausdehnung	nach	rechtshin	Gleichheit mit	höhern	Tönen,
"	"	linkshin	Gegensatz zu	"	"
"	"	rechtshin	Gegensatz zu	niedern	"
"	"	linkshin	Gleichheit mit	"	"

In Fig. 3 muß c die gleiche Ausdehnung in bezug auf das obere und untere fis besitzen, da in ihm der Gegensatz und die Gleichheit mit beiden gleich groß ist. In Fig. 2 nimmt die Gleichheit zum oberen f, wie der Gegensatz zum unteren f zu, noch mehr geschieht dies bei d in Fig. 1. Das Merkwürdige besteht nun darin, daß die Ausdehnungen rechts und links sich stets zur Oktave ergänzen müssen, wenn sie für den mittleren Ton (hier c) seine Gemeinschaft oder seine Verschiedenheit mit zwei solchen Tönen bezeichnen sollen, die, gegen

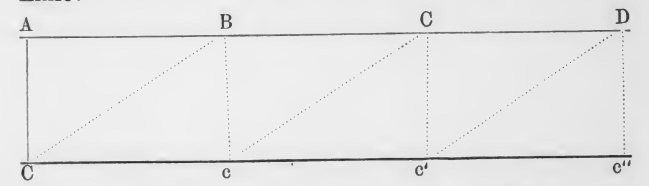
ihn, die gleiche harmonische Bedeutung haben. Wie Fig. 4 zeigt, ergibt ein gleicher Abstand nach oben und nach unten nicht den gleichen harmonischen Wert. Herbart betont,[1]) daß Gleichheit und Gegensatz nicht als wirklich abgesondert, als einzeln wahrnehmbar vorzustellen seien, da beides die Beziehung zu einem willkürlichen Grundton voraussetze. Die Absonderung geschieht ihm nur in Begriffen, sei aber durchaus notwendig, weil man das kontinuierliche Fließen, welches bei vollkommener Gleichheit der Töne seinen Anfangspunkt habe, nicht ableugnen könne. Herbart übersieht hier die Gefahr, daß durch das Aufstellen dieser Fiktion der ganze Prozeß nichts anderes zu werden droht.[2]) Ein beständiges Vergleichen mit der musikalischen Erfahrung vermag dieselbe nicht abzuwenden. Diese lehrt ihn, daß obere und untere Töne harmonisch gleichgeltend für den mittleren sein können, daß es zwar auf die Einteilung, aber nicht darauf ankomme, welcher Teil gleich und welcher entgegengesetzt sei. In beiden Fällen wird der mittlere Ton begrifflich in Gleiches und Entgegengesetzes zerlegt, er ist der Nullpunkt, zu dessen beiden Seiten Größen liegen, deren jede, negativ genommen, zu der andern positiven addiert werden kann. Bei den Tönen ergibt sich, die Zwölfteilung der Oktave vorausgesetzt, aus solcher Addition von Gleichheit und Gegensatz in jedem Falle die Oktave. Also ist die Oktave das Intervall verschwindender Gleichheit und vollgewordenen Gegensatzes. Dieses geht weiterhin aus der Tatsache hervor, daß alle Verschiedenheit der harmonischen Werte innerhalb der Oktave liegt und daß in höheren und niederen Oktaven sich immer dieselben Werte wiederholen, während vom Grade des Gegensatzes allein diese Wertbestimmung abhängt. Über die Grenze der Oktave hinaus können Unterschiede des größeren und geringeren Gegensatzes nicht

[1]) K. XI. S. 72, 73. — [2]) Siehe auch Stumpf, Tonpsych. II. § 20. S. 184—193.

mehr unmittelbar stattfinden, mittelbar vernimmt man sie durch eingeschobene Oktaven. Von dem unendlichen Kontinuum ist also nur das begrenzte, in ihr enthaltene der Oktave herauszunehmen, um alle typischen Fälle zu erhalten. Eigentlich sollte man meinen, daß über die Oktave hinaus der Gegensatz langsam wieder abnähme, die Gleichheit wüchse, was folgendem Verlauf entsprechen würde:



Dem ist aber nicht so, sondern Herbart substituiert im Verlauf über die Oktave hinaus immer wieder diese selbst als Grundton. Es ergibt sich also für ihn folgende Linie:



A ist der Punkt der Gleichheit mit C, B der Punkt des vollen Gegensatzes zu C und der Gleichheit zu c usf. Der Grundton der Nonen, Decimen, Undecimen usw. wird hier in Gedanken um eine Oktave hinaufgerückt. Diese Identität der Oktave und Prime kann nur stattfinden unter der Voraussetzung der Wirkungslosigkeit dieses Intervalles, also unter Voraussetzung des fehlenden Konflikts zwischen Gleichheit und Gegensatz.[1]) Nur bei voller Hemmung ist der Streit zwischen dem Gegensatz und dem Eins-Werden völlig aufgehoben. Aus dem-

[1]) K. III. S. 107.

selben Grunde werden die Sexten und Septimen als umgekehrte Terzen und Sekunden verständlich, weil Oktave und Prime in Gedanken einander gleich gesetzt sind. Auch erklärt sich Herbart das schreiend-disharmonische der großen Septime aus dem Streit zwischen der wahren Identität mit der substituierten Oktave und dem starken Gegensatz gegen den Grundton, wobei es gar nicht nötig sei, sich erst zum Leitton den Akkord der Oberdominante hinzuzudenken. Die heutige Auffassung läuft konträr da hinaus, daß gerade das Harmonische von dem Begriff der Konsonanz und Dissonanz nicht zu trennen sei, daß die »Verschmelzung« zweier Töne als erkennbare Verschmelzbarkeit zur Auffassung im Sinne einer höheren Einheit, der Harmonie, erscheine. Wenn Herbart die Oktave als dasjenige Intervall bezeichnet, das am wenigsten Effekt unter allen anderen mache, — eigentlich gar keinen, als nur den, daß sie zwei sehr leicht zu unterscheidende Töne hören lasse, so ist dies zwar richtig beobachtet, aber schief ausgedrückt. Der Eindruck, den sie macht, beruht ja eben in der vollständigen Verschmelzung der Oktavtöne, auf die den Ausdruck »Gegensatz« anzuwenden, allerdings dem Fernerstehenden außerordentlich befremdend erscheinen mußte. Wie konnte Herbart die Töne der Oktave als leicht unterscheidbar bezeichnen, wo doch die alltäglichste Erfahrung, die Täuschung in der Tonhöhe der männlichen und der weiblichen Stimme, des tiefen Flötentons und des hohen Horntons gerade das Gegenteil beweisen! Beeinflußt durch seine Hypothese mühte sich Herbart ab, dieselbe mit der Erfahrung unter jeder Bedingung in Einklang zu bringen. Wie sehr dieselbe sich auch gegen eine derartige Vergewaltigung sträuben mochte, — was noch besonders die Behandlung der Septimenakkorde erhellen wird, — der Wille dieses Denkers zwang sie doch in ein System, dessen geistvolle Formulierung man trotz aller krampfhaften Begründung aufrichtig bewundern muß. Natürlich waren es hauptsächlich diese beiden behandelten Voraussetzungen der temperierten Stimmung und der Oktave als Intervall des größten Gegensatzes, die den größten Widerspruch hervorriefen, die heftige Angriffe veranlaßten, deren Begründung nur zu oft sich an diese beiden Begriffe klammerte, ohne den Zusammenhang mit der ganzen Untersuchung und weiterhin mit der Metaphysik und praktischen Philosophie zu berücksichtigen. Gerade die spätere Vergleichung der mathematischen Berechnungen mit den Angaben der Physiker macht es durch seine auffallenden Resultate erklärlich, wie Herbart in der Richtigkeit seiner Untersuchungen und damit der Prämissen bestärkt werden mußte. C. Stumpf wirft Herbart vor, kein Psychologe habe mehr gegen die Mythologie in seiner Wissenschaft geeifert und keiner sie so ausgiebig betrieben. »Erscheinen die Vorstellungen nicht wie Passagiere, die, in eine Postkutsche zusammengepackt, sich gegenseitig drücken, stoßen und gelegentlich hinauswerfen?«[1]) Diese Bemerkungen sind nach dem Vorhergehenden wenig angemessen. Es ist eine leichte Sache, die Ergebnisse eines ernsten Forschers lächerlich zu machen, schwerer ist es allerdings, die Grundlagen derselben klarzulegen und etwaige Fehler danach mit objektivem Urteil zu erklären und zu berichtigen.

b) Die Intervalle, unter diesen Voraussetzungen betrachtet.

Wir sahen, daß Vorstellungen, die sich nicht völlig hemmen, zum Teil eins werden müssen, zum Teil einander widerstreben. 2 Töne eines bestimmten Intervalls gestatten demnach eine zufällige Ansicht.[2]) Obgleich jeder an sich schlechthin einfach ist, kann man sie in Ge-

[1]) »Tonpsychologie«, II. S. 190.

[2]) Siehe Hauptp. der Met. § 2, Abs. 5: »Würde das Bild durch mehrere Begriffe gedacht, so wäre diese Mehrheit dem Wesen gar Nichts, sie wäre ihm ganz zufällig: eine bloß zufällige Ansicht;« alle müssen aber in eine Totalvorstellung verschmelzen können.

danken in Gleiches und in Entgegengesetztes zerlegen, so daß jedes einen bestimmten Bruch des Ganzen ausmacht. Dem Quantum Gleichheit entspricht ein ebenso großes Quantum Nötigung zum Einswerden, dem Quantum Gegensatz ein ebenso großes Widerstreben gegen das Einswerden. Die Nötigung zum Einswerden oder die Gleichheit ist demnach nur eine für beide Vorstellungen, hingegen gibt es zwei Gegensätze. Also sind bei 2 Tönen 3 Kräfte vorhanden, die Gleichheit und die beiden Gegensätze. Die Gegensätze sind einander und dem Einswerden völlig entgegengesetzt: deshalb ist hier eine Rechnung für 3 Vorstellungen anzuwenden, die untereinander im vollen Gegensatze stehen.

Unter 3 Vorstellungen a, b, c, wobei $a > b > c$, befand sich c auf der Schwelle des Bewußtseins, wenn die Gleichung galt

$$c = b\sqrt{\frac{a}{a+b}}.$$

Setzt man $a = b = 1$, so geht obiger Wert über in

$$c = \sqrt{1/2} = \frac{\sqrt{2}}{2} = 0{,}707.$$

Setzt man $c = 1$ und $a = b$, so geht obiger Wert über in[1])

$$a = b = \sqrt{2} = 1{,}414.$$

Die besondere Anwendung dieser Formeln ergibt sich jeweils bei den betreffenden Intervallen, zu deren einzelnen Betrachtung wir jetzt fortschreiten.

α) Die Quinten.

Bei der falschen oder verminderten Quinte findet ein Streit unter 3 gleichen Teilen statt, ein Streit ohne Übergewicht auf einer Seite. (Vergl. Fig. 3.) Hier sind nicht bloß die Teile des einen und des anderen Tones gleich, sondern die Gleichheit beider strebt, das Entgegengesetzte von beiden zusammenzuziehen. Die Nötigung zum Einswerden oder die Gleichheit ist gerade gleich jedem Gegensatze; unter 2 Tönen ist dies die vollkommenste Dissonanz.

[1]) Siehe Hauptp. der Met. § 13; Zimmermann a. a. O. S. 41 f.

Die reine Quinte wird als die vollkommenste Konsonanz nächst der Oktave allgemein anerkannt. Es ist dies befremdlich, einerseits wegen ihrer großen Nähe zur dissonierenden verminderten Quinte, andrerseits wegen ihrer immerhin noch beträchtlichen Entfernung von der Oktave. Herbart erklärt dies daraus, daß der Streit der verminderten Quinte bei der reinen auf ein Minimum reduziert sei, und daß die Gleichheit bei der reinen Quinte ihrer Wirkung nach aufgehoben sei. Bei ihr verhält sich nämlich die Gleichheit zu jedem der beiden Gegensätze wie $\sqrt{1/2}$ zu 1, oder sie steht zu jenen gerade in dem Verhältnis, nach welchem unter 3 Vorstellungen, deren beide stärksten gleich sind ($a = b = 1$), die dritte schwächere auf die Schwelle des Bewußtseins getrieben wird. Nimmt man die Zwölfteilung der Oktave an, so drückt 7 den jeweiligen Gegensatz aus, so daß nur 5 für die Gleichheit übrig bleibt. Es ist nun $\sqrt{1/2} : 1 = 1 : \sqrt{2} = 10 : 14{,}14$ oder nahe wie $5 : 7$. Diese Berechnung gründet sich durchaus auf die beiden oben dargelegten Voraussetzungen.

Herbart schließt hieran einen Vergleich mit der Angabe der Physiker: Um diesen zu ermöglichen ist folgende Überlegung notwendig: Für das musikalische Ohr sind alle Oktaven gleich groß, jede liefert genau ebensoviele und gleichermaßen zu unterscheidende Intervalle als die andre. Die Schwingungsverhältnisse 1, 2, 4, 8 .... 2^n gelten also im Gebiete der Vorstellungen als gleiche Distanzen, oder für die Zahlen 0, 1, 2, 3, ... n, und ebenso ist es bei allen anderen Intervallen. Daraus folgt, daß die geometrischen Verhältnisse der Physiker sich für die Musik in arithmetische verwandeln. Wenn die Physiker den Grundton durch 1, die Oktaven

durch 2, die reine Quinte durch $^3/_2$ ausdrücken, so muß gesetzt werden

statt 1, 2, $^3/_2$

hier 0, log 2, log $^3/_2$, wobei, da es nur auf die Verhältnisse der Logarithmen ankommt, ebenso gut mit gemeinen als wie mit natürlichen gerechnet werden kann. Diese von Herbart apriorisch gefundene Theorie wurde später von E. H. Weber empirisch begründet und als allgemeines Gesetz der Relativität psychischer Größen formuliert.[1])

Es ist nun log 2 = 0,30103; log $^3/_2$ = 0,17609. Danach verhält sich der Gegensatz der Oktave zum Gegensatz der Quinte wie 30103 : 17609 = 1 : 0,58496. Die Gleichheit der Quinte ergibt sich durch Subtraktion: 1 — 0,58496 = 0,41504. Es ist aber 0,41504 : 0,58496 = 1 : 1,4094 oder nahe wie $1:\sqrt{2}$.

Der Unterschied beider Berechnungen ist an sich unbedeutend, zumal da Herbart die gleichschwebende Temperatur als Norm annimmt. Ihm sind die Bestimmungen, welche den tönenden Körpern gelten, ganz verschieden von psychologischen Erklärungen dessen, was im Vorstellen sich ereignet. Eine psychologische Erklärung kann sich auf Ableitungen nur insofern einlassen, als wirklich eines zum andern hinzugedacht, wenn auch nicht leiblich gehört wird. Dagegen ist aber allerdings das musikalische Denken die Hauptsache. Geringschätzig spricht er von der törichten Einbildung, als wäre die Musik ein Nervenkitzel. »Daß, nach Leibniz, die Monaden keine Fenster haben, ist in unseren Tagen so oft wiederholt, daß man sich wohl nicht auf den vergeblichen Versuch einlassen wird, zwischen Physik und Psychologie eine physiologische Hypothese einzuschieben, um die Schwingungsverhältnisse unversehrt durch die Nerven in die Seele gelangen zu lassen; welche, wie vortreffliche

[1]) Siehe Zimmermann, a. a. O. S. 45 und Wundt, Grundriß der Psych. 5. Aufl. S. 314 f.

Dienste auch die Nerven leisten möchten, doch deshalb zu nichts führen kann, weil die Seele kein Körper, Vorstellung nicht Bewegung ist und eben deshalb es ein völlig unhaltbarer Gedanke sein würde, die Verhältnisse der Bewegungen unverändert in den Vorstellungen wieder finden zu wollen.«[1])

β) Die Quarte.

Obwohl die Quarte die Umkehrung der Quinte ist, konsoniert sie doch weit weniger als diese, ja, es gibt eine förmliche Literatur über die Frage, ob die Quarte überhaupt eine Konsonanz sei. Noch zu Herbarts Zeit war dieser Streit durchaus nicht entschieden.

Die Untersuchung verläuft ganz analog der der Quinte: Von der reinen Quarte verhält sich die halbe Gleichheit zum Gegensatz wie $\sqrt{^1/_2} : 1$. Die Wirksamkeit der Gleichheit wird hier im Entstehen gehemmt, denn die Stärke der rein entgegengesetzten Teile ist noch hinreichend, um die Hälften der Gleichheit auf die Schwelle des Bewußtseins zu treiben. Die Quarte begrenzt daher das Gebiet, wo die Gleichheit vorherrscht (bei den engeren Intervallen) und die Gegend, worin sie streitet und weiterhin bald unterliegt. Entsprechend der Quinte hat die Quarte 7 Teile Gleichheit und 5 Teile Gegensatz. Die halbe Gleichheit verhält sich demnach zum Gegensatz wie $^7/_2 : 5 = 7 : 10 = 0{,}7 : 1$, oder nahe wie $\sqrt{^1/_2} : 1 = 0{,}707 : 1$, die Zwölfteilung der Oktave immer vorausgesetzt.

[1]) K. III. S. 100. Im auffallenden Gegensatz hierzu steht eine Stelle im Lehrbuch der Psych. § 72 (K. IV. S. 322), wo es heißt: »Wahrscheinlich hat jeder Ton seinen eignen Anteil am Organ.« Gerade auf diese Stelle stützt sich Zimmermann (a. a. O. S. 58, 59) in der Behauptung, Herbart stimme mit Helmholtz darin überein, daß es verschiedene Teile des Ohres sein müssen, welche durch verschiedene Töne in Schwingung versetzt werden und diese Töne empfinden. (Lehre von den Tonempf. S. 215.) Siehe auch Pokorny, Zeitschr. für ex. Phil. VIII. S. 260.

Zum Vergleich mit den Angaben der Physiker benutze man das Verhältnis der Quarte zur Oktave wie $^4/_3 : 2$. Entsprechend der obigen Rechnung ist log 2 $= 0{,}30103$; log $^4/_3 = 0{,}12434$. Der volle Gegensatz der Oktave verhält sich zu dem der Quarte wie $30103 : 12494 = 1 : 0{,}41504$. Die Gleichheit der Quarte ist demnach 0,58496, und die halbe Gleichheit verhält sich zum Gegensatz wie $0{,}29248 : 0{,}41504 = 0{,}7047 : 1$, oder nahe wie $\sqrt{^1/_2} : 1$.[1])

γ) Die Terzen.

Dieselben sollen zunächst unabhängig von Dur und Moll der reinen Akkorde, als gewisse von anderen zu unterscheidende Punkte auf der Tonlinie bestimmt werden.

Die große Terz ist ohne Zweifel der Punkt der Tonlinie, wo die halbe Gleichheit dem Gegensatze gleich und ihre vereinigende Wirkung mit jedem Gegensatze im Gleichgewicht ist. Nach der gleichschwebenden Temperatur müssen drei große Terzen (c, e, gis, c) die Oktave gleichmäßig ausfüllen, dies trifft mit der obigen Bestimmung zusammen, nach welcher die ganze Gleichheit zwei Drittel gegen ein Drittel Gegensatz beträgt. Dies genügt jedoch noch nicht, um das Harmonische der großen Terz in reiner Dur zu erklären.

Die kleine Terz ist der Punkt, wo die beiden Hälften der Gleichheit gegen die beiden Gegensätze stark genug sind, um letztere auf die Schwelle zu drängen. Wenn in der Formel

$$c = b\sqrt{\frac{a}{a+b}} \quad a = b \text{ ist, so ist } c = b\sqrt{^1/_2}.$$

Der Gegensatz sei gleich x, dann ist die Gleichheit $1 - x$ (die Oktave als Einheit angenommen) und die halbe Gleichheit $\frac{1-x}{2}$. Nach oben muß die Gleichung gelten

[1]) K. XI. S. 77.

$$x = \frac{1-x}{2}\sqrt{^1/_2}$$

$$\text{woraus } x = \frac{1}{1+2\sqrt{2}} = \frac{2\sqrt{2}-1}{7} = 0{,}261203.$$

Die Gleichheit ist dann $1 - 0{,}261203 = 0{,}738797$ und die halbe Gleichheit demnach $= 0{,}36939$.

Nach Angabe der Physiker ist das Verhältnis der großen Terz zur Oktave wie $^5/_4 : 2$. Im arithmetischen Verhältnis ergibt sich log $^5/_4$: log $2 = 9691 : 30103 = 0{,}32193 : 1$. Der Gegensatz ist hieraus 0,32193, die Gleichheit $= 0{,}67807$. Die Hälfte derselben $= 0{,}33903$ müßte eigentlich gleich dem Gegensatz sein, was sie zu groß ist, ist jener zu klein.

Das Verhältnis der kleinen Terz zur Oktave ist $^6/_5 : 2$. Im arithmetischen Verhältnis ergibt sich log $^6/_5$: log $2 = 7918 : 30103 = 0{,}26303 : 1$. Nach obiger psychologischer Bestimmung ergab sich das Verhältnis 0,261203, was also sehr nahe mit letzterem Resultate zusammentrifft.

δ) Die Sexten.

Diese sind als Umkehrungen der Terzen aufzufassen.

Was bei der großen Terz Gleichheit ist, ist demnach bei der kleinen Sexte Gegensatz. Bei ihr ist nach der Zwölfteilung der Oktave $^8/_{12}$ Gegensatz gegenüber $^4/_{12}$ Gleichheit vorhanden, das Verhältnis ist $^2/_3 : {^1/_3}$.

Bei der großen Sexte steht analog der kleinen Terz die Summe der gleichen Teile zu jedem der rein entgegengesetzten Teile in dem Verhältnis, daß sie auf die statische Schwelle gedrängt werde. Setzt man hier umgekehrt jeden gleichen Teil $= x$, so ist jeder entgegengesetzte $= 1 - x$, die ganze Gleichheit $= 2x$. So ergibt sich die Rechnung

$$2x = (1-x)\sqrt{^1/_2} \quad \text{oder}$$

$$x = \frac{1}{1+2\sqrt{2}} = 0{,}261203,$$

der Gegensatz ist demnach $1 - 0{,}261203 = 0{,}738797$.

ε) Septime und Sekunde.

a) Infolge der Verschmelzung kann jeder einzelne Ton als verbunden mit dem, was im andern ihm gleich ist, betrachtet werden. So entstehen durch die Addition jedes Tons zu der Gleichheit 2 Kräfte, neben welchen die entgegengesetzten Teile auf die Schwelle gedrängt werden mögen. Das Gleiche heiße x, das Entgegengesetzte 1 — x, so ist

$$(1 + x) \sqrt{1/2} = 1 - x, \text{ und}$$

$$x = (\sqrt{2} - 1)^2 = 0{,}17158.$$

b) Die Vorstellungen, welche durch die halben Gleichheiten zur Vereinigung getrieben werden, seien, durch diese halbe Gleichheit verstärkt, im Konflikte mit den einzelnen, so daß jede verstärkte wider die andere einzelne, aber auch jede gegen die andere verstärkte dränge. Heißt das Entgegengesetzte x, so ist die halbe Gleichheit $= \frac{1-x}{2}$. Wenn 1 auf die Schwelle fallen soll, ergibt sich

$$\left(1 + \frac{1-x}{2}\right) \sqrt{1/2} = 1$$

$$x = 1 - 2\sqrt{2} + 2 = (\sqrt{2} - 1)^2 = 0{,}17158.$$

Die erste Gleichung dient der Bestimmung der großen Septime, die zweite derjenigen der großen Sekunde, x bedeutet hier das Entgegengesetzte, dort das Gleiche. Beide Ergebnisse stimmen überein, weil das eine Intervall die Umkehrung des anderen ist, sich beide zur Oktave ergänzen.

Nach der Angabe der Physiker ist das Verhältnis der kleinen Septime (als Quarte der Quarte) zur Oktave wie $^{16}/_{9} : 2$. Nun ist

$$\log {}^{16}/_{9} : \log 2 = 0{,}24988 : 0{,}30103 = 0{,}83008 : 1.$$

Der Gegensatz ist demnach = 0,83008, also die Gleichheit = 0,16992, was von der obigen Bestimmung = 0,17158 nur gering abweicht.

Das Verhältnis der großen Sekunde zur Oktave ist gleich $^{9}/_{8} : 2$. Aber

$$\log {}^{9}/_{8} : \log 2 = 5115 : 30103 = 0{,}16992 : 1,$$

analog der Bestimmung der kleinen Septime.

»Bei allen diesen Rechnungen, so betont Herbart,[1]) darf man nicht einen Augenblick außer acht lassen, daß die Oktave .... dasjenige Intervall ist, wo der Gegensatz voll, oder = 1 wird, so daß von dieser Einheit die sämtlichen Bestimmungen sowohl der Gleichheit als des Gegensatzes abhängen.«

Es ist nun noch die Frage nach der kleinen Sekunde oder großen Septime zu beantworten, welche den halben Ton ergeben muß. Wäre der Unterschied des Gegensatzes bei zwei benachbarten Intervallen jedesmal gleich, so wäre dieser Unterschied als der gesuchte Halbton zu betrachten. Um das Fortschreiten des Gegensatzes tabellarisch aufstellen zu können, ist derselbe noch für die reine Quinte und Quarte zu bestimmen.

Nach α) soll bei der reinen Quinte sich der Gegensatz x zur ganzen Gleichheit 1 — x verhalten wie $1 : \sqrt{1/2}$.

Demnach $x : 1 - x = 1 : \sqrt{1/2}$

woraus $x = \frac{1}{1 + \sqrt{1/2}} = 2\,(1 - \sqrt{1/2}) = 0{,}58578.$

Nach β) verhält sich bei der reinen Quarte der Gegensatz zur halben Gleichheit wie $1 : \sqrt{1/2}$. Also

$$x : \frac{1-x}{2} = 1 : \sqrt{1/2}$$

woraus $x = \frac{\sqrt{2}}{2 + \sqrt{2}} = \sqrt{2} - 1 = 0{,}41421.$

Hiermit stellen wir die obigen Ergebnisse zusammen, um das Fortschreiten des Gegensatzes von einem Intervall zum andern zu erkennen:

Gegensatz:		Unterschied:
Große Sekunde	0,17158	
		— — — 0,08962
Kleine Terz	0,26120	
		— — — 0,07213

[1]) K. XI. S. 80.

Gegensatz:		Unterschied:
Große Terz	0,33333	
		— — — 0,08088
Quarte	0,41421	
		— — — 0,08579
Verminderte Quinte . . .	0,50000	
		— — — 0,08579
Reine Quinte	0,58578	
		— — — 0,08088
Kleine Sexte	0,66666	
		— — — 0,07213
Große Sexte	0,73879	
		— — — 0,08962
Kleine Septime	0,82841	

Die größte Abweichung geht aus der kleinen Terz und großen Sexte hervor. Es liegt deshalb der Gedanke nahe, ob diese nicht auf einem anderen Wege sich bestimmen ließen. Die gleichmäßige Temperatur bringt gleiche Unterschiede mit, sie mutet dem Gehör keine so bedeutenden Fehler zu. Die Schwierigkeiten, die sich hier bieten, löst Herbart bei der Untersuchung der Akkorde, denen wir uns jetzt zuwenden.

Vorher mag noch folgende zusammenhängende Charakterisierung der Intervalle, wie sie sich nach den Bestimmungen Herbarts ergibt, der Deutlichkeit halber eingeschaltet werden:

Prime . . . Gleichheit $= {}^{12}/_{12} = 1$; Gegensatz $= 0$.
Kleine Sekunde Gleichheit $= {}^{11}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{1}/_{12}$.
Große Sekunde Gleichheit $= {}^{10}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{2}/_{12}$.
Kleine Terz . Gleichheit $= {}^{9}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{3}/_{12}$.
(Halbe Gleichheit zu ganzem Gegensatz im Verhältnis $1 : \sqrt{{}^{1}/_{2}}$.)
Große Terz . . Gleichheit $= {}^{8}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{4}/_{12}$.
(Halbe Gleichheit ist dem ganzen Gegensatz gleich.)
Quarte . . . Gleichheit $= {}^{7}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{5}/_{12}$.
(Halbe Gleichheit zu ganzem Gegensatz im Verhältnis $\sqrt{{}^{1}/_{2}} : 1$.)

Verm. Quinte . Gleichheit $= {}^{6}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{6}/_{12}$.
(Ganze Gleichheit ist dem ganzen Gegensatz gleich.)
Reine Quinte . Gleichheit $= {}^{5}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{7}/_{12}$.
(Ganze Gleichheit zum ganzen Gegensatze wie $\sqrt{{}^{1}/_{2}} : 1$.)
Kleine Sexte . Gleichheit $= {}^{4}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{8}/_{12}$.
(Ganze Gleichheit ist dem halben Gegensatz gleich.)
Große Sexte . Gleichheit $= {}^{3}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{9}/_{12}$.
(Ganze Gleichheit zum halben Gegensatz wie $\sqrt{{}^{1}/_{2}} : 1$.)
Kleine Septime . Gleichheit $= {}^{2}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{10}/_{12}$.
Große Septime . Gleichheit $= {}^{1}/_{12}$; Gegensatz $= {}^{11}/_{12}$.
Oktave . . . Gleichheit $= 0$; Gegensatz $= {}^{12}/_{12} = \mathbf{1}$.

c) Die reinen Akkorde.

Die Untersuchung derselben erstreckt sich auf die Beantwortung folgender 3 Fragen:

α) Worin liegt das Harmonische der reinen Akkorde?

β) Warum gibt es nur 2 reine Akkorde?

γ) Worin liegt der Grund, daß, bei gleich vollkommener Harmonie, doch das Dur einen Vorzug der größeren Ruhe besitzt, das Moll dagegen mehr einer getrübten Gemütsstimmung entspricht?

Die Beantwortung der ersten Frage schließt diejenige der zweiten mit ein. Die früheren Bestimmungen zeigten eine Schwierigkeit, indem der Gegensatz der Quinte $= 0{,}58578$ ist, die beiden Gegensätze der Terzen aber addiert $0{,}26120 + 0{,}3333 = 0{,}59453$ ergeben. Hingegen ist nach der reinen Temperatur ${}^{5}/_{4} \cdot {}^{6}/_{5} = {}^{3}/_{2}$, immer gleich dem Verhältnis der reinen Quinte, und nach der gleichschwebenden ebenso ${}^{1}/_{3} + {}^{1}/_{4} = {}^{7}/_{12}$, wie man die beiden Terzen auch legen möge. Herbart folgert hieraus etwas anderes für das Moll als für das Dur.

α) Wir sahen, daß sich die Vorstellungen zweier Töne gegenseitig in Gleiches und Entgegengesetztes im musikalischen Denken brachen. 3 solche Vorstellungen müssen sich also doppelt brechen, so daß in jeder drei Teile zu unterscheiden sind. Diese drei Teile verhalten sich im reinen Akkorde beinahe wie 3:4:5. Wenn bei 4 und 5 die dritte Vorstellung auf der statischen Schwelle sein soll, so ist diese nach der Formel $c = b\sqrt{\frac{a}{a+b}}$ gleich $4\sqrt{\frac{5}{5+4}}$ oder gleich 2,9814, nahe 3. Bei nur geringer Abänderung der Zahlen 3, 4, 5 muß sich ein solches Verhältnis ergeben, das schon bei den Intervallen als Grund der Konsonanz erkannt wurde: unter drei geistigen Kräften wird die dritte, schwächste, auf die Schwelle des Bewußtseins getrieben. Doch ist dabei zu unterscheiden: Bei den Intervallen befanden sich solche Kräfte im Konflikt, die von den Vorstellungen zweier Töne herrührten; hier dagegen enthält jeder einzelne Ton des reinen Akkordes infolge der doppelten Brechung alle drei Teile, unter denen das angegebene Verhältnis stattfindet. Man sieht, zu welchen Konstruktionen die gekünstelte Behandlung der Intervalle führen muß als Folgerungen der beiden grundlegenden Voraussetzungen.

β) Die Schwellenformel $c = b\sqrt{\frac{a}{a+b}}$ ergab den Grund der Harmonie. In dieser sind a und b beliebig anzunehmende Größen, nur muß $a > b$ sein, man kann demnach für c unzählige Werte finden. Da a, b, c aus einer Vorstellung entstanden zu denken sind, so gilt weiterhin die Gleichung $a + b + c = 1$. Außerdem sollen hier so genau als möglich diejenigen Bestimmungen festgehalten werden, welche in den einzelnen Intervallen schon liegen, es bietet sich also hier der Wert der Quinte, der kleinen und großen Terz dar, die gesondert eingesetzt folgende Ergebnisse liefern:

Nimmt man erstens die Quinte als die vollkommenste Konsonanz nach der Oktave als bestimmt an, so ist deren Gegensatz nach früherer Berechnung = 0,58578, also die Gleichheit = 0,41421. Die 3 Gleichungen sind

$$a + b + c = 1$$
$$a = 0{,}41421$$
$$c = b\sqrt{\frac{a}{a+b}}.$$

Setzt man in $1 - (a+b) = b\sqrt{\frac{a}{a+b}}$ den Ausdruck $a + b = x$ und $b = x - a$, so ist

$$1 - x = (x-a)\sqrt{\frac{a}{x}}.\ \text{oder}$$

$$1 - 2x + x^2 = \frac{(x-a)^2 a}{x},\ \text{woraus sich ergibt}$$

$$x^3 - (2 + a)x^2 + (1 + 2a^2)x - a^3 = 0.$$

Da man x schon sehr nahe kennt, ist die vollständige Auflösung nicht nötig. Nach dem Verhältnis des reinen Akkordes 3 : 4 : 5 ist b fast $^4/_{12} = ^1/_3$ und a fast $^5/_{12}$, also $a + b = x = ^3/_4$. Herbart berechnet deshalb nur die gewöhnliche Annäherung zur Wurzel und setzt $x = ^3/_4 + n$. Daraus findet man

$$n = 0{,}0003\ ..\ \text{und}$$
$$x = 0{,}75033.\ \text{Dann ist}$$
$$b = 0{,}75033 - 0{,}41421 = \mathbf{0{,}33612}\ \text{und}$$
$$c = 1 - (0{,}41421 + 0{,}33612) = 1 - 0{,}75033 = \mathbf{0{,}24967}.$$

Man erkennt hieraus, da b noch über $^1/_3$ und c noch nicht völlig $^1/_4$ wird, daß die große Terz etwas mehr beträgt als nach der obigen Angabe unter *α*. Doch ist die Abweichung der kleinen Terz bedeutend erheblicher, da unter den Bestimmungen der Intervalle ihr Gegensatz = 0,2612 war. Nach der jetzigen Voraussetzung, daß die Quinte vollkommen rein sein soll, paßt diese große Distanz nicht in den reinen Akkord. Bekanntlich läßt die temperierte Stimmung die Quinte etwas abwärts schweben.

Zweitens nehme man die kleine Terz als schon bestimmt an, deren Gegensatz = 0,2612 berechnet wurde. Die 3 Gleichungen lauten hierfür

$$a + b + c = 1$$
$$c = 0{,}2612$$
$$c = b\sqrt{\frac{a}{a+b}}.$$

Die Rechnung verläuft entsprechend der vorigen und ergibt

$$b = 0{,}3669,$$
$$a = 0{,}3719.$$

Der Gegensatz der Quinte ist hiernach 1 — 0,3713 = 0,6280. Dieser soll 0,58578 sein, übersteigt diesen Wert also ganz bedeutend und wird über den Punkt der Reinheit hinaufgetrieben.

Drittens nehme man die große Terz mit dem Gegensatz $^1/_3$ als schon bestimmt an. Für diese Berechnung ergibt sich die Gleichheit der Quinte a = 0,4180, also der Gegensatz 1 — 0,4180 = 0,5819. Dieser Wert stimmt mit dem früheren 0,58578 so nahe überein, daß die Quinte nur kaum merklich abwärts zu schweben braucht. Der Gegensatz der kleinen Terz wird hier c = 0,2486, also sehr wenig kleiner als 0,245. Dieser stimmt nun, so bemerkt Herbart, ganz nahe mit der gleichschwebenden Temperatur überein, welche nach dem, was hier entwickelt worden, wohl nicht mehr für einen Notbehelf gelten dürfe. Leider läßt er dabei vollkommen außer acht, daß eben diese ganze Untersuchung auf der Annahme der temperierten Stimmung fußt, eine Übereinstimmung hier also nicht wundernehmen darf.

γ) Jetzt vermag Herbart die »sehr befremdende und schwer scheinende Frage« zu beantworten[1]) »weshalb das Moll, völlig gleich konsonierend wie das Dur, dennoch — man weiß nicht recht wie? — minder befriedigt wie jenes, weshalb es überdies mehr geeignet ist, Trauer, Schwermut, Zorn, selbst Grillen und Humor auszudrücken, als das Dur, während es zur reinen Heiterkeit und zum Frohsinn nicht paßt.« Schon in den »Psychologischen Bemerkungen zur Tonlehre« beschäftigt ihn diese Frage,[1]) doch verwirft er in der Abhandlung »Über die Tonlehre« die dort gegebene Antwort, die den Gegensatz durch Hinweis auf geometrische Proportionen zu erklären sucht. Jetzt löst sich ihm das Problem durch einen Hinweis auf die Entstehung der einzelnen Vorstellungen im reinen Akkorde, ein Hinweis, der auch nur auf einer Fiktion beruht. Im Dur-Akkorde entsteht der schwächste unter den 3 Teilen, worin jede Ton-Vorstellung gebrochen wird, dadurch, daß er übrig bleibt, nachdem in bezug auf den Grundton die große Terz und die Quinte festgestellt worden sind. Beim Moll hingegen ist es der Grundton, gegen welchen die kleine Terz unmittelbar bestimmt wird. Da große Terz und reine Quinte nicht überspannt werden können, ist die kleine Terz nicht bloß gepreßt, sondern im Moll fällt die Abweichung, die sie erleidet, auf den Grundton selbst, welcher sich vertiefen müßte, wenn dem wahren Verhältnisse genügt werden sollte.

Die Physiker geben die kleine Terz noch größer als 0,2612, die große Terz erheblich kleiner an. Danach müßte die gleichschwebende Temperatur unerträglich sein, für Herbart ein unverwerfliches Zeugnis gegen das Verfahren, Töne nach Schwingungen tönender Körper zu bestimmen. Der physikalischen Meinung sei der reine Akkord immer recht, ob nun die kleine Terz unter oder über der großen Terz liege. Damit legt er der reinen Stimmung gerade die nämlichen Vorwürfe zur Last, die diese gemeinhin der temperierten Stimmung vorzuhalten pflegt. Obgleich er auf der letzteren fußt, muß er doch »einige Verschiedenheit in der Art, den reinen Akkord zu bestimmen, und einige Abweichung der hieraus hervorgehenden, von den ursprünglichen Intervallen zulassen.«[2])

[1]) K. XI. S. 87.

[1]) K. III. S. 113. — [2]) K. XI. S. 87, 88.

d) Die dissonierenden Akkorde.

Indem Herbart zu den beiden Gleichungen $a + b + c = 1$ und $c = b\sqrt{\frac{a}{a+b}}$ noch eine Bestimmung für ein schon festgestelltes Intervall hinzunahm, erschöpfte er die ganze Sphäre der Möglichkeit reiner Akkorde. Es gibt nun Akkorde, denen die Ruhe der reinen Akkorde fehlt, auf die ein anderer Akkord folgen muß, und innerhalb derselben wiederum fallen Töne auf, die eine bestimmte Auflösung verlangen. Hiermit treten wir in das Gebiet der Dissonanz ein; die letzteren bestimmt aufzulösenden Töne bezeichnet Herbart als Dissonanzen im engeren Sinne.

α) Der verminderte Dreiklang (h, d, f).

Dieser Akkord enthält zwar keine Dissonanz im engeren Sinne, aber es liegt in ihm eine unbestimmte Unruhe, die ihn auf verschiedene Weise fortschreiten läßt. Innere Unruhe enthält nun eine Negation, die nicht auf etwas Äußeres, sondern auf einen Punkt im Inneren gerichtet sein muß. Der Streit der verminderten Quinte (siehe oben) genügt nicht zur Erklärung, diese Unruhe gewinnt die Bestimmtheit einer eigentlichen Dissonanz, wenn man sich zu h f den Grundton g oder gis hinzudenkt. Die verminderte Quinte zerfällt hier in 2 kleine Terzen, deren Gegensatz 2 . 0,2612 = 0,5224 ist und somit die Distanz der verminderten Quinte 0,5 um 0,0224 übertrifft. Eine solche Abweichung von der ursprünglichen Bestimmung der Intervalle ist nach Herbarts Ansicht unmöglich: sie würde allen Zusammenhang der Musik aufheben. Wie schon bei den Teilen der verminderten Quinte, so ist auch hier zwischen den beiden kleineren Teilen Gleichheit der Kräfte, also größtmöglichster Streit ohne Sieg. In diesem erkennt man eine Kompression der Terzen durch die verminderte Quinte, wobei es auf das Vorhergehende ankommt, nach welcher

Seite hin der Druck geöffnet werden soll. Dieser Druck entsteht aus dem Bestreben, das Intervall in seiner eigentümlichen Bestimmtheit zu vernehmen.

β) Der Dominantseptimenakkord (g, h, d, f).

In den verschiedenen Septimenakkorden und deren Umkehrungen sind die Septimen selbst Dissonanzen im engeren Sinne: sie verlangen eine bestimmte Auflösung Vorzüglich gilt dies von der kleinen Septime in Verbindung mit reiner Quinte und großer Terz, welche letztere dann zum Leitton wird. Es ist nun zu untersuchen, warum der Akkord gerade diese Auflösung verlangt.

In der kleinen Septime kann der Grund nicht liegen, wenn man diese allein für sich betrachtet, denn

erstens läßt sich diese von der übermäßigen Sexte nicht deutlich genug unterscheiden (Gegensatz der großen Sexte = 0,73879 plus Halbton [0,08088] ergibt 0,81967, also von dem Gegensatze der kleinen Septime 0,82841 nicht sehr verschieden)[1]) und

zweitens sind die kleine Septime sowohl als die große Sekunde nicht ursprünglich verständliche Intervalle. Soll nach Herbart[2]) die kleine Septime aufgefaßt werden, so müssen die Töne dergestalt abwechselnd vernommen sein, daß jeder sich in der Verschmelzung das Gleiche des andern zueignen konnte; dann müssen sie wieder zusammen klingen, damit nun erst das Übergewicht der vorhin verstärkten Vorstellungen über dem Entgegengesetzten der einzelnen empfunden werde: gewiß kein leichter Vorgang für den Verstand, wieviel weniger noch für die einfache Seele!

---

[1]) Diese Betrachtung wäre ohne das psychologisch Gedachte im Grunde für einen Anhänger der temperierten Stimmung überflüssig. Hier zeigt sich doch unbewußt einige Unsicherheit in der Voraussetzung und die Notwendigkeit, den musikalischen Zusammenhang zu betonen.

[2]) K. XI. S. 91.

Daß die Septime nicht mit der übermäßigen Sexte verwechselt werde, erhellt am besten aus dem jeweiligen Zusammenhang.[1]) Hier soll der Fall betrachtet werden, wo zum reinen Akkorde (c-dur) die Septime (b) hinzutritt.

Fig. 5 zeigt die Brechungen der 4 Töne in demselben Sinne wie die der einzelnen in Fig. 1—4. Zum besseren Vergleiche ist in Fig. 6 der reine Akkord dargestellt.

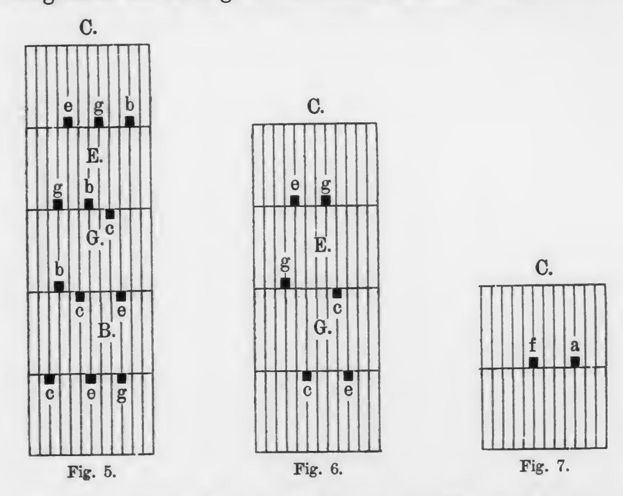


Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.

Erstens zeigt Fig. 5 verglichen mit Fig. 6, daß durch den Eintritt von b in den reinen Akkord dieser in seinem stärksten Teile verletzt wird, denn sowohl in c, als in e und g kommt der Teilungsstrich von b fast in die Mitte der fünf Zwölftel hinein, welche das Übergewicht hatten.

Zweitens gewinnt nun der Teil, welcher vier Zwölftel beträgt, und durch die große Terz abgeschnitten ist, das Übergewicht.

Drittens: wiewohl auch der kleinste Teil, welchen im reinen Akkorde Terz und Quinte übrig ließen, jetzt

[1]) Siehe Anm. 1 S. 121.

aus dem Drucke, der ihn zur statischen Schwelle trieb, auftaucht, so ist doch sein Hervortreten geringer, als das der vier Zwölftel; dadurch wird an der Grenze, welche die große Terz bezeichnet, nur der Konflikt vermehrt.

Viertens: Der kleinste Teil von zwei Zwölfteln, welchen jetzt die Septime abschneidet, sollte auf die statische Schwelle fallen. Allein von der Vorstellung jedes Tons kann sich kein Teil so absondern, als ob unabhängig von ihm das Übrige den Zustand des Vorstellens bestimmte. Daher muß in Anbetracht dieses kleinsten Teiles die ganze Vorstellung in einen Zustand geraten, den Herbart nur nach einer entfernten Analogie mit dem, was er in seiner Metaphysik »Selbsterhaltung« nennt, mit dem gleichen Worte hier bezeichnet.

Es folgt nun die Auflösung, wie in Fig. 7, so ereignet sich folgendes:

Das Übergewicht der großen Terz erweitert dieselbe zur Quarte, die beiden kleinen Terzen geben der Kompression der verminderten Quinte nach, indem sie in eine große Terz zusammenfallen, schließlich wird dem Streben nach Selbsterhaltung in Ansehung des kleinsten Teiles genüge getan, indem derselbe sich bis zum Raum der kleinen Terz oder der großen Sexte als Umkehrung erweitert. Herbart weist nun eine Zusammenziehung der kleinen Septimenakkorde nach, und begründet so die Unterscheidung von der übermäßigen Sexte, welche nach außen dränge und sich sonst nur durch den Zusammenhang von jener scheide. Zu diesem Beweise muß er dartun, daß wirklich, wie oben ausgeführt, der kleine Teil von zwei Zwölfteln auf die statische Schwelle gedrängt wird.

Mit der Schwellenformel für 4 Vorstellungen a > b > c > d[1]) zeigt er, daß neben drei geistigen Kräften, die sich verhalten wie 4 : 3 : 3 (Fig. 5), die vierte mit

[1]) Siehe oben S. 91.

der Verhältniszahl 2 nicht bestimmend wirksam bleiben könne. Jene Gleichung lautete

$$d = \sqrt{\frac{abc(b+c)}{bc+ac+ab}}.$$

Da in unserem Falle b = c ist, so erhält man

$$d = \sqrt{\frac{2ab^2}{2a+b}}.$$

Die Werte für a = 4, b = 3 eingesetzt ergibt

$$d = \sqrt{72/11} = 2{,}5584.$$

Dieser Wert gälte für den kleinsten Teil beim Septimen-Akkorde nur dann, wenn alle anderen unverändert bleiben könnten. Da dies unmöglich ist, berechnet Herbart den Wert x, welcher angibt, wieviel sich jeder einzelne Teil verändern muß, damit der kleinste Teil auf die Schwelle kommt. Die genauere Rechnung ist hier nicht notwendig, da es nur auf die Folgerungen ankommt,[1] der gesuchte Wert ist x = 0,386. Daran schließen sich folgende Ergebnisse:

Die vier Kräfte, worin der Septimen-Akkord jede einzelne Tonvorstellung bricht, sind weit vom Gleichgewichte entfernt. Der kleinste Teil ist beträchtlich unter der Schwelle, da seine Verhältniszahl 2 erheblich kleiner als der Wert 2,5584 für eine Vorstellung auf der Schwelle ist. Würde dieser Teil wirklich verdrängt, so müßten die beiden Teile, welche das Verhältnis 3 bezeichnet, einen plötzlichen Stoß zum Sinken bekommen.[2] Diesen bemerkt man nicht, während jedoch die Unruhe des Akkordes sehr fühlbar ist.

Da es unmöglich ist, von einer an sich einfachen Vorstellung einen Teil abzusondern, so ist an ein wirkliches Versinken jenes kleinsten Teiles nicht zu denken. Ein starker Druck dazu ist vorhanden, doch streitet wider diesen eine Gegenwirkung, welche sich in der

[1]) Siehe »Über die Tonlehre« S. 66. K. XI. S. 93, 94.
[2]) Vergl. die Beispiele in Psychologie. § 75.

Vorstellung selbst erzeugt: diese Gegenwirkung ist es, welche Herbart Selbsterhaltung nennt.[1])

Diese Untersuchung ist wichtig für den Grund der Harmonie in den reinen Akkorden. Wir sahen, daß der allgemeine Charakter des reinen Akkordes der Schwellenwert des kleinsten unter 3 Teilen ist, worin sich 3 Tonvorstellungen gegenseitig brechen, und zwar mußte dieses Kennzeichen bei jedem einzelnen Tone des Akkordes, in jeder Lage, in allen abgeleiteten Akkorden und ebenso beim dur wie beim moll zutreffen. Nur bei den reinen Akkorden war eine genügende Annäherung an die vorhergehende Bestimmung der einzelnen Intervalle möglich als ein ausschließendes Kennzeichen derselben. Bei anderen Brechungen, wie beim verminderten Dreiklang und Septimenakkord, ist eine Abweichung von dem Schwellenwerte des kleinsten Teiles gefunden worden. Dies führt zu einer Erklärung des Kontrastes zwischen dem dissonierenden und konsonierenden Akkorde:

Die Kompression der kleinen Intervalle ist beim dissonierenden Akkorde viel größer.

Da beim reinen Akkorde der kleinste Teil auf der Schwelle ist, so vermehrt er einesteils nicht den Streit des stärkeren, andrerseits ist aber auch keine Selbsterhaltung möglich, bei welcher der kleinste Teil sich **unter** der Schwelle befindet.

Die Harmonie des reinen Akkordes ist also die richtige Mitte, zu der die Musik immer zurückkehrt, die sich in allen Tönen erzeugt und sich in jedem von ihnen abspiegelt. Hier entwickelt Herbart eine Ansicht, hinter der geahnt der Begriff der Tonalität steht.

γ) Der Septimenakkord auf der zweiten Stufe (c, es, g, b).

Der Septimenakkord mit der kleinen Terz (c es) läßt sich nicht unmittelbar in einen reinen Akkord auflösen, sondern schiebt noch einen anderen Septimenakkord ein.

[1]) Psychologie. § 47, 50.

Das Heitere des Dominantakkordes fehlt hier, er klingt wie ein schwer zu lösendes Problem. Man vernimmt 2 reine Akkorde, die sich aber gegenseitig stören (c-moll und es-dur). Bei genauerer Untersuchung findet man die kleine Terz als Ursache. Die anderen Töne (c, g, b) lösen sich gerade wie beim Septimen-Akkorde mit der großen Terz auf: ‚es' bleibt liegen und verwandelt sich in die Septime des neuen Akkordes, der jenen zur Auflösung dient. Die Kompression der kleinen Terzen ist teilweise hier wie oben, denn auch sie sollen innerhalb des Umfangs einer kleinen Septime neben einer großen Terz Platz finden. Doch enthält dieser Septimenakkord keine verminderte Quinte, die kleinen Terzen liegen hier getrennt, so daß der größere Teil ihrer Kompression wegfällt und nur der Druck der Septime übrig bleibt. Dieser Druck, verbunden mit dem Übergewichte und der Expansion der großen Terz, treibt die kleine gegen den Grundton, also nach unten, anstatt nach oben. Dieser Richtung folgt sie dann wirklich nach ihrer Verwandlung in die Septime des folgenden Akkordes.

δ) Der verminderte Septimenakkord.

Wenn man die Distanz der Oktave in vier gleiche Teile zerlegt und die entsprechenden Töne zugleich hören läßt, so weiß man im angegebenen Falle nicht, ob man mit c als Grundton

1. c dis fis a, oder aber
2. c es fis a, oder
3. c es ges a, oder
4. his dis fis a gehört habe. Die Entscheidung kann nur der Zusammenhang ergeben, da für Herbart ja bei der Annahme der temperierten Stimmung eine enharmonische Verwechslung selbstverständlich ist.

Es erhebt sich nun die Frage, wie und warum sich der verminderte Septimenakkord von dem Dominantakkord unterscheidet.

Der verminderte Septimenakkord besteht aus zwei

verminderten Dreiklängen, z. B. cis e g b aus cis e g und e g b. Der ganze Akkord liegt demnach innerhalb von drei Vierteln der Oktave, der Gegensatz zwischen cis und b muß 0,75 betragen. Der Akkord entsteht durch Erhöhung des c zu cis. Um diese zu bestimmen, zeigen sich 3 Wege:

1. Aus der ursprünglichen Bestimmung der Intervalle ist nach der Tabelle der Unterschied der großen Terz (c-e) von der kleinen = 0,07213.[1])

2. Nach der Bestimmung der reinen Akkorde ergibt die große Terz vermindert um die kleine 0,3333 — 0,2486 = 0,0847. Die Differenz der verminderten Quinte von Quarte und reiner Quinte betrug nach der Tabelle 0,08578, trifft also so nahe hiermit zusammen, daß man den Wert der Erhöhung im Durchschnitt auf 0,085 setzen kann.

3. Nach der Bestimmung der großen Sekunde und kleinen Septime ergibt die letztere, die verminderte Septime subtrahiert, 0,82841 — 0,75 den Wert 0,0784, der zwischen 0,07213 und 0,0847 fällt.

Herbart findet einen Ausweg nur durch den Hinweis auf die praktische Musik: Das musikalische Denken vollzieht die Erhöhung so, wie sie erfolgen soll. Wenn auch nur eine Erhöhung von 0,0784 leiblich gehört wird, so korrigiert dieses das Denken so, als ob sie 0,085 oder mindestens 0,0847 betrüge. Dadurch aber wird die verminderte Septime, welche nur den ersten Wert zuläßt, zusammengedrängt, oder, die große Sekunde drängt in der Umkehrung auseinander.

Herbart bemerkt hier ausdrücklich, daß das musikalische Denken geringe Mängel des leiblich Gehörten allemal verbessere und daß der Schall der Instrumente für dieses oft nur eine Art von Zeichensprache sei. Indirekt gibt er hiermit zu, daß die menschliche Natur tatsächlich auf die Auffassung der Töne im Sinne der reinen Verhältnisse angewiesen ist, daß diese aber wider-

[1]) Siehe oben S. 113.

sinnig und entbehrlich sind, weil das Ohr die temperierten Verhältnisse willig statt der reinen hinnimmt. Nur dürfte sich ein Kompromiß niemals zum Fundament einer wissenschaftlichen Untersuchung eignen.

e) Die Melodie als zusammenhängende Folge von Tönen.

In einer Melodie muß eine mögliche Folge von Harmonien hinzugedacht werden können; sie bewegt sich auf einer Tonleiter. Der erste feste Anfangspunkt (abgesehen von einleitenden Tönen) erhält durch die reine Quinte die Bedeutung der Harmonie, da diese nächst der Oktave die vollkommenste Konsonanz ist, bei jener aber die Brechung 0 beträgt. Sie gibt ihm die erste entschiedene Brechung, von der alle weitere Bedeutung abhängt.

Die Untersuchung hat mit dem einfachsten Fall zu beginnen: Eine Stimme bewege sich eine große Sekunde aufwärts und kehre dann in den ersten Ton zurück (c'-d'-c'). Man bemerkt, daß man sich bewegt hat und bei der Rückkehr Ruhe findet. Dasselbe gilt, wenn eine Stimme sich eine kleine Sekunde abwärts bewegt. Dies ändert sich, wenn ein größeres Intervall durchlaufen wird. Bei der Terz (c'-e'-c') hat man zwar Ruhe bei der Rückkehr, aber man bemerkt weniger Bewegung, bei der Quarte ist umgekehrt mehr Bewegung und weniger Ruhe. Bei der verminderten Quinte empfindet man gar keine Ruhe in c'. Nimmt man die reine Quinte, so ist zwar Bewegung und Ruhe vorhanden, aber die Quinte läßt sich auf 2 Arten deuten. Legt man endlich die kleine Untersekunde und große Obersekunde um eine Oktave höher (c' d'' c' bezw. c' H c'), so sind diese Gänge gänzlich unbefriedigend. Herbart folgert aus diesen Beobachtungen, die allenthalben den feinen Musiker verraten, dessen harmonisches Gefühl stark ausgeprägt ist — ein Rückschlag praktischer Betätigung —, daß es für die harmonische Geltung nicht gleichbedeutend ist, ob ein Ton eine Oktave höher oder tiefer liege. Deshalb

müsse man für die Musik in Betracht ziehn, wie weit die Gleichheit eines Tons mit den höhern oder tiefern wirksam werden könne. Man erinnere sich, daß sich bei der Quarte der Gegensatz zur halben Gleichheit wie $1 : \sqrt{1/2}$ verhielt, d. h. hier ist die Grenze, bis wohin die Töne durch die zwiefache Wirkung dessen, was in ihnen gleich und insofern eins ist, einer zum andern hingedrängt werden, als ob sie in einen Ton zusammenfallen sollten. Bei größeren Intervallen unterliegen die Hälften der Gleichheit: bei der verminderten Quinte sind die Gegensätze schon ebenso stark wie die ganze Gleichheit, bei der reinen Quinte herrschen sie dergestalt, daß bei noch größeren Intervallen nicht mehr die Gleichheit, sondern die gleichen Teile, welche man in Gedanken absondert, in Betracht kommen.

Aus diesem folgt, daß die Wirksamkeit der Gleichheit eines Tones eine kleine Septime umfaßt, in deren Mitte der Hauptton liegt und zwar so, daß eine Quarte (c' f') sich nach oben, die andere (c' g) sich nach unten erstreckt. Setzt man die letztere eine Oktave höher, so bleibt zwischen beiden die Distanz einer großen Sekunde offen: »die falsche Quinte liegt mitten in dieser Distanz isoliert, auch gehört sie nicht zur Tonleiter.«

Kehren wir nun zur Betrachtung der Vorstellungen zurück, die bei der Fortschreitung um eine große Sekunde aufwärts entstehen. Wir setzten voraus, der erste Ton habe schon eine entschiedene Brechung durch die reine Quinte. Kommt nun durch die Sekunde eine neue Brechung hinzu, so ist er doppelt gebrochen, und zwar derart, daß in Anbetracht seines kleinsten Teiles eine Selbsterhaltung stattfinden sollte. Dies setzte die Brechung als geschehen voraus. Allein da der erste Ton seiner Integrität beraubt, also nicht mit völliger Bestimmtheit dem Bewußtsein gegenwärtig ist, trifft ihn die Brechung weniger. Dagegen hat der zweite Ton, die Sekunde, in jedem Augenblick des Hörens seine ursprüngliche Klarheit. Der Leitton, der mit der Obersekunde eine kleine

Terz bildet, wird nämlich hinzugedacht und erspart jener die Selbsterhaltung. Damit ist aber die Vorstellung des Haupttons nicht sowohl verdrängt, sondern verworren. Hingegen die Hemmung ist so unbedeutend, daß, nachdem die Sekunde aufgehört hat, zu ertönen, sich der Hauptton von selbst wieder hervordrängt, und, sobald er wirklich erklingt, Ruhe in ihm gefunden wird.

Den größten Gegensatz hierzu bietet der Gang in die verminderte Quinte oder übermäßige Quarte dar. Kehrt man von da zum Grundton zurück, so gewährt dieser keine Ruhe mehr, denn er ist in der Mitte gebrochen und befindet sich im stärksten Widerstreit mit sich selbst. Darin gleichen sich Sekunde und verminderte Quinte, daß beide gegen den Grundton dissonieren, sie unterscheiden sich jedoch dadurch, daß bei der Sekunde nicht deren Akkord, sondern dessen Auflösung, hingegen bei der verminderten Quinte der Akkord selbst, in welche diese mit dem Grundton paßt, also der verminderte Dreiklang, hinzugedacht wird. Dieses Hinzugedachte weicht nicht, sondern bleibt, indem man in den Grundton zurückgeht, so daß dieser Rückgang nicht den Eindruck der Ruhe macht.

Wie wirken nun die Vorstellungen, wenn umgekehrt eine Stimme sich um eine kleine Sekunde abwärts und aufwärts bewegt? (c' h c'). Vorausgesetzt, der Hauptton (c) sei durch seine reine Quinte (g') bestimmt, so scheint, wenn h ertönt, c' aus dem Bewußtsein zu verschwinden. Dieses tritt jedoch nicht ein, sondern die Vorstellung des c' tritt durch h verworren hervor; h andrerseits würde schnell auf die Schwelle geworfen werden, wenn nicht die Selbsterhaltung zuvorkäme. Dem Streben desselben wird genügt, indem die Brechung sich bis zu einer kleinen Terz verändert, und man die Obersekunde d' hinzudenkt. Die kaum gehemmte Vorstellung des Hapttones drängt dagegen; tritt dieses wieder ein, so ist Ruhe vorhanden. Der Fall ist die Umkehrung des vorigen.

Bei dem Gange b c' des' oder c' b bildet die Quinte mit des und b den verminderten Dreiklang, dessen unbestimmte Quinte erläutert wurde. Diese läßt sich durch Rückkehr in den Hauptton nicht beseitigen.

Der Gang in die Quinte liefert den Grund, aus welchem diese zur Oberdominante wird. Zuerst ist dabei der Unterschied zwischen der Dominante und der bloßen Quinte zu berücksichtigen. Nur wenn zum ersten Ton der Melodie der Durakkord der Quinte gehört und dann der reine Akkord des Haupttons folgt, wird in dieser Bewegung die Quinte zur Dominante. Sie dominiert also schon dadurch, daß durch sie der Hauptton festgestellt wird. Außerdem wird bei der Bewegung in die große Sekunde aufwärts oder in die kleine abwärts stets der Durakkord der Quinte gehört oder hinzugedacht. Darum ist die Quinte, als Grundton dieses Akkordes, derartig vorherrschend, daß sie die nächsten Bewegungen des Haupttons bestimmt. Die Quarte dagegen bestimmt die nächste Bewegung, welche die reine Harmonie machen kann, während der Hauptton ruht, sie bestimmt die Unterdominante.

Die Empfindlichkeit des Leittons erkennt man, wenn man beim Heraufgehen statt seiner die kleine Septime nimmt. Dann bleibt man innerhalb der Linie, worin die Quarte den Mittelpunkt bildet; also wird diese der Punkt, in welchen die Wirksamkeit der Gleichheit alle Töne zusammenzuziehen sucht. Der Leitton aber überschreitet diese Linie; die Gleichheit mit ihm zieht die beiden vorigen Töne nach oben, während sie die Quarte nicht mehr beherrschend, sondern streitend erreicht.[1]

---

[1] Man ist versucht, hier an die Einteilung der Skala durch die 3 Hexachorde und an die sich hierauf gründende Solmisation mit ihrer Regel »Una vocis super la, semper canendum fa« zu denken. Auch liegt ein Vergleich mit dem griechischen Tetrachord nahe, aus dem sich ebenfalls die Quarte als Mittelpunkt ergab. Vergleiche Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. Bd. I. 1. II. Buch, V. Kapitel und Bd. I. 2. IV. Buch, XIII. Kapitel. § 41.

Hierzu kommt noch seine schon früher gewonnene Verbindung mit der oberen Sekunde des Grundtons.

Bisher wurde nur immer die Bewegung einer Stimme betrachtet. 2 Stimmen können auf dreierlei Weise fortschreiten:

Erstens: die eine Stimme ruht, wenn die andere sich bewegt.

Zweitens: beide bewegen sich in entgegengesetzter Richtung.

Drittens: beide bewegen sich in gleicher Richtung.

Im ersten Falle ändert sich das Verhältnis der Gleichheit zum Gegensatze. Nähert sich die bewegte Stimme der ruhenden, so wächst die Gleichheit und der Gegensatz nimmt ab; entfernt sie sich, so tritt das Umgekehrte ein.

Der zweite Fall stellt bloß eine Zusammensetzung des ersten dar.

Im dritten Falle jedoch wird die Wechselwirkung von Gleichheit und Gegensatz bei jedem einzelnen Fortschreiten zugleich aufgehoben und wiederhergestellt. Aus dieser Untersuchung fällt ein Licht auf das bekannte Verbot von Oktaven- und Quintenfortschreitungen im reinen Satze.

Oktaven, die sich von Anfang eines musikalischen Satzes an, fortwährend begleiten, sind nicht anstößig. Man hört hier nur dieselbe Melodie doppelt, indem von Anfang an die Stimmen sich nicht gegenseitig brechen. Hatten die Stimmen sich jedoch vorher durch andere Intervalle gegenseitig gebrochen, so wird die Oktave als ein Aufhören der Brechung empfunden. Folgt nun eine zweite Oktave, so nähert sich eine Stimme der Stelle, wo soeben die andre lag; hiermit entsteht ein Grad von Gleichheit, der beim Übergange sogleich durch die sich ausbildende neue Wahrnehmung zurückgestoßen wird. Folgen sich 2 reine Quinten, so kommt es auch hier auf den Augenblick des Überganges und die in ihm entstehende Wahrnehmung einer Gleichheit an, welche zurückgestoßen wird. Bei der reinen Quinte wurde die

Gleichheit von den Gegensätzen auf die Schwelle getrieben. Folgt nun eine Quinte der anderen, so empfindet man bei der zweiten eine gewaltsame Spannung der Töne gegeneinander, die notwendig erfolgen muß, da die Selbständigkeit jedes Tons gegen den andern wider die, von neuem auftauchende, Gleichheit sich geltend macht. Eine ähnliche komplizierte Erklärung für die Folgen: verminderte Quinte und reine Quinte, große Terz auf große Terz schließt Herbart diesen Erläuterungen noch an, doch brauchen dieselben nicht besonders angeführt zu werden, da sie auf denselben Prinzipien beruhen. Bleiben die Fortschreitungen innerhalb der Distanz einer Quarte oder sind es Quarten, die einander folgen: so bleibt man auf die eine oder andere Weise in dem Bezirk, worin von einem gegebenen Punkte nach einer Seite hin die halbe Gleichheit wirksam ist. Daß sodann die Folgen der streitenden Gleichheit nicht entstehen können, dazu bedarf es Herbart keiner weiteren Erläuterung. — Hiermit schließen die eigentlichen Untersuchungen ab, und es folgen dem Aufsatze über die Tonlehre allgemeine Anmerkungen, die Herbart »einem Gelehrten, der die Tonkunst theoretisch und praktisch kennt,«[1]) verdankt und die eine Anwendung praktischer Fälle auf die dargelegte Theorie enthält. Da dieselben nichts prinzipiell Neues hinzufügen, und es uns hier vor allem auf die Darstellung des Wesentlichen ankommt, so können wir dieselben übergehen, um uns zum Schlusse kurz dem Aufsatze »Über die ursprüngliche Auffassung eines Zeitmaßes« zuzuwenden.[2])

---

[1]) Herr Pastor Flügel teilte freundlichst mit, daß laut mündlicher Überlieferung jene geistvollen Anmerkungen von L. Spohr herrühren. Leider ließen sich keine näheren Belege für diese Beziehungen auffinden.

[2]) Zimmermann führt in dem genannten Aufsatz genauer einen Vergleich zwischen der praktischen Philosophie Herbarts und dessen Tonlehre durch, in der er die verschiedenen Willensverhältnisse zu den Verhältnissen von Gleichheit und Gegensatz in Be-

3. Die Lehre vom Zeitmasse.[1])

Alle Untersuchungen über die Auffassung von Größen beruhen auf einer Abschätzung unterschiedlicher Teile. Die Betrachtung des Zeitmaßes scheint größere Schwierigkeiten zu bereiten, weil dasselbe leicht verloren wird, wenn man es verfehlte und es nicht von neuem gegeben wird. Jedes Maß liegt zwischen 2 Grenzen und bedarf sowohl der einen wie der anderen, um festgehalten zu werden. Also kann das Zeitmaß nicht eher gegeben sein, als bis der zweite Einschnitt in die Zeit zum ersten hinzukommt; und es wäre schon verloren, noch ehe es gegeben ist, wenn der erste Einschnitt nicht festgehalten wäre, wenn der zweite dazutritt.

Um die Methode Herbarts an einem einfachen Beispiele zu erläutern, nehme man möglichst momentane Wahrnehmungen h_1, h_2, h_3, h_4 usw. an, deren leere Zwischenzeiten gleich seien und als Pausen vorgestellt

ziehung setzt. Allerdings gibt er selbst zu, daß auch diesem Vergleiche das übliche »Hinken« nicht völlig erspart bleibe (S. 70). Seiner geistreichen Kombination ergibt sich folgendes Schema:

Eigenes wirkliches Wollen, und eigenes wirkliches Wollen. (Vollkommenheit.) (Oktave.)

Eigenes wirkliches Wollen, und eigenes gedachtes Wollen. (Innere Freiheit.) (gr. Terz.)

Eigenes wirkliches Wollen, und fremdes gedachtes Wollen. (Wohlwollen.) (r. Quinte.)

Eigenes wirkliches Wollen, und fremdes wirkliches Wollen. (Recht.) (gr. Sekunde.)

Eigenes wirkliches Wollen, und fremdes wirkliches und gedachtes Wollen. (Billigkeit.) (kl. Septime.)

Diese Reihe bildet ein ebensolches logisches Kontinuum wie die Tonreihe, auch hier steigt allmählich der Gegensatz zwischen den Gliedern: die Analogie ist sichtbar. Die nähere Darlegung erübrigt sich hier, da die Untersuchung vornehmlich die praktische Philosophie interessiert und auch auf diesem Gebiete keine weiteren Nachfolger gefunden hat.

[1]) Siehe zum folgenden: »Über die ursprüngliche Auffassung eines Zeitmaßes« K. XI, S. 124—145, und »Über die Wichtigkeit der Lehre von den Tönen usw.« K. XI, S. 66 f.

werden mögen. Ferner setze man voraus, eine solche Vorstellung wie h sei dem Wahrnehmenden nichts Neues, sondern er habe sie schon früher, wenn man will, längst gehabt und vielmals wiederholt. Bei der Wahrnehmung von h_1 erfolgt nun zweierlei:

Erstens beginnt die ältere gleichartige Vorstellung H sich zu reproduzieren.[1]) Man nehme an, nach Verlauf der Zeit t habe sich von der ganzen Vorstellung H das Quantum y reproduziert.

Zweitens verschwindet trotz ihrer Kürze die Vorstellung h_1 nicht plötzlich aus dem Bewußtsein, sie muß sich allmählich gegen irgendwelche andre Vorstellungen, die Herbart als nie fehlend und im Gegensatze zu ihr annimmt, ins Gleichgewicht setzen. Also ist während der Pause gleichzeitig y im Steigen und h_1 im Sinken begriffen. Es ist jedoch zu berücksichtigen, daß die Vorstellung H zu irgend einem Kontinuum (wie jenes der Töne) gehören muß und demnach mit einigen anderen Nebenvorstellungen verschmolzen ist. Diese treten mehr oder minder je nach ihrer Entfernung, mit im Bewußtsein hervor als verworrene Nebenvorstellungen. Ein Beispiel einer solchen bietet der Ton c', der in d' übergegangen ist und nicht gehemmt, wohl aber durch die mit ihm verbundene halbe Gleichheit des d und c verunreinigt vorgestellt wird.

Kommt nun die momentane Wahrnehmung h_2 hinzu, so werden die verworrenen Nebenvorstellungen, die dem h entgegengesetzt sind, etwas gehemmt. Damit wird aber der älteren Vorstellung H mehr freier Raum geschafft und zugleich dem noch im Sinken begriffenen h_1 ermöglicht, sich von neuem zu erheben.

Bei der zweiten Pause ist zur Reproduktion der Nebenvorstellungen ebensoviel Grund vorhanden, als in der ersten Pause. Diese geht aber jetzt nicht bloß von der älteren Vorstellung H aus, sondern h_1 wirkt soweit

[1]) Vergl. über Reproduktion, Psychologie § 82.

mit, als es während der ersten Pause mit den Nebenvorstellungen verschmolzen war. Tritt h_3 hinzu, so erleiden die dem h entgegengesetzten Nebenvorstellungen wieder einige Hemmung. Jetzt hört h_3 zu sinken auf und gewinnt ebenso wie y und h_1 freien Raum, um sich heben zu können. In diesem gegebenen freien Raum erheben sich während der dritten Pause allmählich y, h_1 und h_2, während h_3 sinkt. Bei der Wahrnehmung h_4 wiederholt sich das nämliche. Eine weitere Darstellung erübrigt sich, da Herbart alles gemäß den in seiner Psychologie entwickelten Gesetzen des Steigens und Sinkens von Vorstellungen behandelt. Für den Zweck dieser Arbeit ist vor allem die Herbartsche Beantwortung der Frage von Wichtigkeit, woher denn die bestimmten, plötzlichen Einschnitte in die Zeit kommen, welche man durch Taktschläge bezeichnet. Es ist hier das Zusammentreffen einer sinkenden und einer steigenden Vorstellung, die, wenn sie in Gemeinschaft geraten sind, auch eine gemeinschaftliche Bewegung zu machen hätten, genauer zu untersuchen. Genau lasse sich die Größe der Zeit, die sich unmittelbar auffassen läßt, nicht bestimmen. Zur bequemsten Auffassung eigne sich eine Zeitsekunde, oder ihr nahe kommend, die Zeit zwischen einem Pulsschlage und dem nächstfolgenden. Diese Bestimmung der Zeiteinheit, begründet auf den Herzschlag, ist seither als allgemein gültig angenommen worden. Nur hat sie sich eine Änderung gefallen lassen müssen, als sie, gestützt auf Ergebnisse wiederholter eingehender Untersuchungen,[1]) genauer auf etwas weniger als $^3/_4$ einer Sekunde, nämlich auf 75—80 Schläge in der Minute bestimmt wurde. Diese für die Darstellung der rhythmischen Theorie Herbarts ziemlich belanglose Bemerkung wurde ihm als ein Verdienst von der Nachwelt angerechnet, während gerade die ganze auf den mechanischen Vorstellungsapparat sich stützende Untersuchung mit den Ergebnissen der modernen Psychologie im stärksten Gegensatze steht. Um dies zu erläutern, genügt ein Blick auf die Auffassung gleichmäßig sich wiederkehrender Wahrnehmungen, wie sie Wundt in seinem Grundriß der physiologischen Psychologie niedergelegt hat.[1]) Das »reizfreie Intervall« — die »leere Pause« Herbarts, — ist ihm in Wirklichkeit nicht absolut reizfrei. »Man bemerkt nämlich bei etwas größeren, der Grenze von 1 Sekunde nahe kommenden Intervallen besonders auffallend, — — eine schwache Spannungsempfindung im Ohr, die im Verlauf einer Taktreihe bei aufmerksamem Hinhören etwas zu wachsen, dagegen von einem Taktschlag zum andern annähernd gleichmäßig anzudauern scheint.« Doch erschöpft sich der ganze Vorgang keineswegs in diesem Empfindungsverlauf. »Vielmehr bemerkt man — — —, daß die anscheinend gleichmäßig andauernde subjektive Spannungsempfindung im Ohr von einem Gefühlsverlauf begleitet ist, der sich von ihr dadurch wesentlich unterscheidet, daß er durchaus nicht gleichmäßig, sondern auf- und abwogt und dabei — was eine Verwechslung mit dem Empfindungsverlauf mit Sicherheit ausschließt — zwischen kontrastierenden Gefühlen, die mit bestimmten Phasen des rhythmischen Vorgangs zusammenfallen, oszilliert.« Es treten hier demnach unzweifelhaft die Gefühle der Spannung und Lösung in Wirksamkeit. Verfolgt man nämlich den Verlauf von einem gegebenen Taktschlag an,[2]) so stellt sich kurze Zeit nach Eintritt desselben zunächst ein wachsendes Spannungsgefühl ein, das unmittelbar vor dem neuen Taktschlag sein Maximum erreicht und sofort in ein durch seinen rascheren Verlauf sich auszeichnendes Lösungsgefühl übergeht, um in der nächsten Periode wiederum der wachsenden Spannung Platz zu machen usw. Auf diese Weise ist es in erster Linie dieser Ge-

[1]) Vergl. Riemann, »System der musikalischen Rhythmik und Metrik«. 1903. S. 4 f.

[1]) Bd. III. S. 22 f. — [2]) A. a. O. S. 26.

fühlsverlauf, der die übereinstimmenden Zeitmomente der aufeinanderfolgenden Perioden charakterisiert.« Bei oberflächlichem Vergleiche könnte man meinen, die Wundtschen Begriffe Spannung und Lösung auf das Sinken und Steigen der Vorstellungen und verworrenen Nebenvorstellungen anzuwenden, die wechselnde Reproduktion mit dem Auf- und Abwogen des Gefühlsverlaufes in Beziehung zu setzen. Hierbei vergißt man, daß bei Herbart von Vorstellungen, bei Wundt hingegen von Empfindungen und Gefühlen die Rede ist, die die Grundlage eben jener zu bilden haben.

»Die rhythmischen Vorstellungen bilden demnach hier ein ähnliches Substrat der rhythmischen Gefühle wie die Konsonanz und Dissonanz der Klänge ein solches für die der Harmonie und Disharmonie. Nicht minder ist wiederum dieses Verhältnis ein solches, daß die Untersuchung der Gefühlsmotive, indem sie aus den Eigenschaften der rhythmischen Vorstellungen die rhythmischen Gefühle abzuleiten sucht, den natürlichen Vorgang gewissermaßen umkehrt, da die objektiven Gesetze des Rhythmus ganz und gar durch die rhythmischen Gefühle bestimmt worden sind, woraus sich ja eben auch die auf diesem Gebiete so stark hervortretenden subjektiven Veränderungen der Betonungs- und Pausenverhältnisse erklären. Denn immer sind es bestimmte Gefühlsmotive, die diese Veränderungen hervorbringen, eine Tatsache, durch die überdies jene auch aus andern Gründen unhaltbare Auffassung widerlegt wird, als seien die Gefühle überall erst sekundäre Wirkung ihnen vorausgehender Vorstellungen und nicht vielmehr gleichzeitige und gleichwertige psychische Faktoren.«[1]) Daß Herbart eben jener gerügten Auffassung ganz und gar anhängt, leuchtet ohne weiteres ein und kennzeichnet seine ganze Untersuchung als eine geistreiche Spekulation, der leider durch eine seine ganze Psychologie durch-

[1]) Wundt, a. a. O. S. 155.

ziehende Scheu vor den wissenschaftlich unhaltbaren Seelenvermögen jede Verbindung mit der Praxis entzogen wird.[1]) Der Gegensatz zur modernen experimentellen Psychologie ist so groß als möglich.

4. Die Fortbildung der Herbartschen Tonlehre und ihre Stellung zur modernen Tonpsychologie.

In der Einleitung zum »Lehrbuch der Psychologie« bemerkt Herbart: »Die Aufnahme, welche dies Buch im größern Publikum zu erwarten hat, läßt sich aus psychologischen Gründen einigermaßen vorhersehn. Zwar die Seelenvermögen werden aus der wissenschaftlichen Psychologie irgend einmal verbannt werden. — — Allein eine neue Vorstellungsart, wie sehr sie auch der Wahrheit sich nähern möchte, erhält nicht eher Zustimmung und Dank, als nachdem die Gelehrten in deren Anwendung sich geübt und die Entbehrlichkeit der alten Meinung stark genug empfunden haben.«[2]) und an anderer Stelle[3]) bekennt er: »Nicht sicherer ist das Vorgefühl des Verfassers, dieses Buch werde nach einem oder ein paar Jahrzehnten anfangen zu wirken, wann die Umwandlung dessen, was jetzt die Köpfe trübt, soweit wird fortgeschritten sein, daß die Natur der Sache den einen und den anderen von selbst auf die Bahn hinleiten kann, die man hier zuerst betreten, und, so weit es gelingen wollte, verfolgt sieht.« Die Zukunft hat Herbarts Vermutung Recht gegeben. Während zu seinen Lebzeiten die Zahl derjenigen, die sein psychologisches System genau kannten, gering war, blicken wir heute auf eine ganze Schule zurück, die von der Herbartschen Psychologie ausging und dieselbe mit mannigfachen Modifikationen weiter ausbaute. Das Verdienst, die tonpsychologischen Schriften Herbarts zuerst in weiteren Kreisen bekannt gemacht zu haben, gebührt in erster Linie M. W. Drobisch, dessen

[1]) Im Gegensatz dazu stehen die Kunstlehren seiner Ästhetik. — [2]) K. IV. S. 298. — [3]) Psych. als Wissensch. K. V. Einl.

Untersuchungen über Tonbestimmung und Temperatur zunächst ganz auf jenen seines großen Lehrers fußen. Es kommen hier in Betracht:

»Über die mathematische Bestimmung der Intervalle.«[1])

»Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur.«[2])

»Nachträge zur Theorie der musikalischen Tonverhältnisse.«[3])

»Über die wissenschaftliche Bestimmung der musikalischen Temperatur.«[4])

»Über reine Stimmung und Temperatur der Töne.«[5])

Drobisch hält an den beiden grundlegenden Voraussetzungen Herbarts, der gleichschwebenden Temperatur einerseits, der Oktave als Intervall des größten Gegensatzes andrerseits, fest, nur läßt er ihnen noch eine wesentlich modifizierte Begründung zuteil werden. Zur Berechnung der Tonstufen bedient er sich der beiden »Eulerschen Prinzipien«,[6]) der Maßbestimmung der Intervalle durch die Logarithmen der Schwingungsverhältnisse und der genäherten Ausdrücke derselben mit Hilfe der Kettenbrüche.[7]) Durch die Anwendung derselben, welche, wie schon hervorgehoben,[8]) zum Teil selbständig wieder von Herbart aufgestellt worden waren, erhalte die ganze Lehre von den Tonverhältnissen eine Einfachheit und Klarheit, mit der die weitschweifige Behandlung durch Zusammensetzung der Schwingungsverhältnisse sehr zu ihrem Nachteil kontrastiere. Demnach hält Drobisch wie Herbart nur die Quantität, nicht auch die Qualität

---

[1]) Abhandlungen usw. herausgeg. von der Fürstl. Jablonowskischen Gesellschaft. Leipzig 1846.

[2]) Abhandl. der Königl. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. Math.-Phys. Klasse. IV. Band. 1855.

[3]) 1855.

[4]) Poggendorfs Annalen der Phys. Band 90.

[5]) Abhandl. d. K. S. Gesellsch. der Wiss. Math.-Phys. Klasse. Bd. 29. 1877.

[6]) »Über musik. Tonbestimmung und Temperatur.« A. a. O. S. 4.

[7]) Euler, »Tentamen novae theoriae musicae.« 1729. S. 73 u. 75.

[8]) Siehe oben S. 107 f.

der Tonvorstellungen mit Bestimmtheit für eine Funktion der physikalischen Schwingungszahlen.[1]) Für die letztere Ansicht führt er insbesondere an, daß bei der gleichschwebenden Temperatur in mehreren Akkorden das Verhältnis der konsonierenden Intervalle von den akustisch bestimmten Grundverhältnissen beträchtlich abweicht, uns aber doch noch immer wohlklingt. Doch kommt es ihm darauf an, »eine solche Temperatur zu finden, die, bei unmerklicher Abweichung von der gewöhnlichen gleichschwebenden, in den Haupttönen, die erhöhten und erniedrigten doch noch merklich genug unterscheidet. Diesen Forderungen scheint nun am besten diejenige Temperatur zu entsprechen, nach welcher das Intervall der Quinte $= {}^{31}/_{53}$ des Oktavenintervalls ist, der Unterschied der nächstbenachbarten erhöhten und erniedrigten Töne $^{1}/_{9}$ des großen ganzen Tons beträgt und die letzteren fast genau mit den gleichnamigen Tönen der Kirnbergerschen Temperatur[2]) zusammenfallen.«[3]) Was nun die Oktave anlangt, so bezeichnet Drobisch diese als »dasjenige Intervall, bei dem zuerst der höhere Ton von dem Grundton sich völlig sondert und neben diesem als ein zweiter vollkommen selbständiger Ton erscheint;«[4]) »2 Töne, die um das Intervall einer Oktave voneinander entfernt sind, können daher als koordinierte Töne, die dazwischenliegenden dagegen als subordinierte betrachtet werden.« Drobisch fußt also unbedingt auf den psychologischen Voraussetzungen Herbarts, der ja auch die Oktave als 2 leicht unterscheidbare Töne ansah. Leider mußte er selbst später zugeben, daß seine Bemühungen, eine verfeinerte gleichschwebende Temperatur den Ton-

---

[1]) Vergl. Pokorny, »Die Hauptpunkte der Lehre von den Gefühlen bei Herbert und seiner Schule.« Zeitschr. f. exakte Philos. Bd. VIII. S. 255 f.

[2]) Kirnberger, »Konstruktion der gleichschwebenden Temperatar.« 1760.

[3]) A. a. O. S. 6.

[4]) A. a. O. § 26.

wahrnehmungen zugrunde zu legen, unfruchtbar gewesen seien. Im Jahre 1863 erschien dasjenige Werk, welches die Schwierigkeiten der Tonlehre, die man auf rein psychologischem Wege zu lösen eifrig bestrebt gewesen war, in Verbindung mit weitgehendster physikalischer Untersuchung ein für allemal beseitigte: Helmholtz »Lehre von den Tonempfindungen« wies nach, daß jeder Klang in Grundton und Obertöne zerfällt und führte die Dissonanz auf Schwebungen der Obertöne, die Konsonanz auf das Fehlen derselben zurück. Im Hinblick auf dieses epochemachende Werk erklärt Drobisch in seinem Aufsatze »Über reine Stimmung und Temperatur« aus dem Jahre 1877,[1]) durch dieses sei der Vorzug der auf der Reinheit der Quinten und Terzen und den durch dieselben gegebenen reinen Dur- und Mollakkorden beruhenden reinen Stimmung (die wenigstens im Gesang und auf den Streichinstrumenten ausgeführt werden könne) vor jeder Temperatur der Töne für immer festgestellt und in Anschluß an Hauptmanns Werk »Die Natur der Harmonik und Metrik« (1853) der Nachweis geführt, daß mit der Forderung reiner Dur- und Molltonleitern eine Fixierung der Höhe eines Tons durch ein einziges Schwingungsverhältnis unvereinbar sei, im Gegenteil Tönen von ein und derselben Benennung, je nach ihrem musikalischen Zusammenhang mit anderen Tönen, verschiedene Schwingungswerte beigelegt werden müßten. Damit gibt er die Unhaltbarkeit seiner früheren Ansicht zu und bekennt sich zur Annahme der reinen Stimmung, die auch der heutigen experimentellen Psychologie zur Grundlage dient, und setzt sich dadurch in ziemlich schroffen Gegensatz zur Herbartschen Lehre.

Bevor wir zu jener selbst übergehen, sind noch einige bemerkenswerte Einwendungen zu erwähnen, die aus der Schule Herbarts selbst hervorgingen und zum Teil die Mängel und Vorzüge seiner Lehre klar hervorheben.

[1]) A. a. O. S. 1 f.

In erster Linie ist hier Theodor Waitz zu nennen, der in seinem 1843 erschienenen »Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft« der Darstellung der Tonlehre einen beträchtlichen Teil widmet und namentlich einige Irrtümer Herbarts und Drobischs aufzeigt, nicht ohne eine nach seinem Ermessen geeignetere Erklärung zu liefern. Dieser macht die wichtige Bemerkung, der Hauptfehler Herbarts sei der, »daß man logische Gegensätze, die man bloß durch vergleichende Reflexion gewonnen hat und gewinnen konnte — nämlich durch die Betrachtung der Reihen, in welche sich die Empfindungen eines Organes mehr oder minder anschaulich ordnen lassen — auf die Empfindungen und einfachen Vorstellungen selbst übertrug, sie in ihnen unmittelbar selbst enthalten und bei ihrem Zusammenstoße wirksam glaubte, ohne zu bedenken, daß man eine durchaus unstatthafte Fiktion macht, wenn man sich die ursprünglichen Vorgänge in einem einfachen Wesen als ähnlich oder unähnlich untereinander oder, was dasselbe ist, als zerlegbar denkt in Gleiches und Verschiedenes.«[1]) Leider, so bemerkt Zimmermann mit Recht,[2]) zog Waitz hieraus nicht den Schluß, daß die miteinander in Wechselwirkung stehenden sinnlichen Vorstellungen (Klangempfindungen) eben nicht einfache Empfindungen, sondern aus teilweise gleichartigen, teilweise entgegengesetzten Elementarempfindungen (die bei den Klängen etwa den einzelnen Impulsen der Schallwelle entsprechen) zusammengesetzte Komplexionen. Waitz hält an der Einfachheit der Tonvorstellungen fest und verlegt das Mannigfaltige, woraus das angenehme oder unangenehme Gefühl hervorgeht, in den »zusammengesetzten Nervenreiz.« Herbart hat nach seiner Ansicht dem Satze »Schwingungen sind keine Vorstellungen, keine Seelenzustände« eine zu weitreichende Bedeutung zugemessen,[3]) es kann nicht aus

[1]) A. a. O. S. 148, 149.
[2]) »Über den Einfluß der Tonlehre a. H.'s Philos.« S. 59.
[3]) A. a. O. S. 375.

jenem gefolgert werden, »daß die gehörten Töne und deren harmonische Beschaffenheiten von jenen Schwingungsverhältnissen unabhängig sind, ja daß sie Funktionen derselben gar nicht einmal sein können, sondern lediglich Funktionen psychologischer Gesetze«.[1]) Ebenso ergeben sich Waitz Schwierigkeiten für die rein psychologische Erklärung des Harmonischen in Rücksicht der besonderen Bestimmung der Gegensätze, welche unter den einzelnen Tönen stattfinden sollen. Wie wir sahen, eignete der Oktave als Intervall des vollen Gegensatzes zum Grundton gerade deswegen eine gewisse Ruhe, weil ihr die Gelegenheit zum Streite fehlt.[2]) Waitz findet es äußerst paradox, »daß mit der Abnahme des Gegensatzes unter den streitenden Gliedern der Streit selbst wachse.« »Die nächste Folgerung würde notwendig die sein, daß dann das Streiten und Nichtstreiten gar nicht von den Graden der Gegensätze abhängen könne, in denen jene Glieder zueinander stehen.« Diese Folgerung ist gar nicht notwendig, da schon die Annahme, mit der Abnahme des Gegensatzes wachse der Streit, durchaus falsch ist. Die Größe des Streites nimmt gar nicht mit dem Grade des Gegensatzes ab. Dies erhellt schon daraus, daß bei der verminderten Quinte der Höhepunkt des Streites liegt, da hier sowohl die ganze Gleichheit und der ganze Gegensatz über der Schwelle liegen und vollständig widereinander wirken. Nach Waitz' Behauptung hätte Herbart annehmen müssen, daß bei der Sekunde der Streit am größten wäre. Ebenso haltlos ist das folgende: »Gibt man aber sogar die neue gewagte Behauptung zu, auf welche allein jene frühere sich stützt, daß sich eine an sich einfache Tonvorstellung in Rücksicht ihres Verhältnisses zu einer andern in Gleiches und Ungleiches zu dieser zerlegen oder wenigstens zerlegt denken lasse, so wird jedes musikalische Ohr sich augenblicklich dafür entscheiden, daß unter allen Inter-

[1]) A. a. O. S. 375. — [2]) K. III. S. 107.

vallen die Oktave zum Grundton das meiste Gleiche und das wenigste Ungleiche besitze, d. h. daß ihr Gegensatz unter allen der kleinste sei, wie schon die gleiche Benennung beider Töne unwiderleglich zeigt.« Ganz abgesehen davon, daß die »gleiche Benennung« Waitz für ein Zeichen der psychologischen Gleichheit sein kann, so dürfte sich schwerlich die individuelle Beobachtung des Ohres zum Beweise des musikalischen Denkens aufwerfen. Der physikalische Begriff der Gleichheit hat mit demjenigen der Herbartischen Tonlehre nichts als den Namen gemein, er ist geradeso verschieden von diesem wie der Begriff der Konsonanz, erklärt durch die Abwesenheit von Schwebungen oder die direkte Klangverwandtschaft von demjenigen Herbarts, der auf dem Schwellenwert der schwächsten Vorstellung sich gründet. Gerade dadurch, daß man den rein psychologischen Begriffen Herbarts einen physikalisch gefärbten Inhalt gab, wurden viele Irrtümer und schiefe Urteile herbeigeführt, da sich nur sehr wenige von den Urteilenden mit dem maßgebenden Aufsatze »Über die Tonlehre«[1]) genau vertraut gemacht hatten. Wie oben erwähnt, hatte auch Waitz seine Erklärung ganz auf physiologisches Gebiet verlegt und schrieb, um das Mannigfaltige des Gesamteffekts zu retten, dessen Ursache dem zusammengesetzten Nervenreiz zu.[2]) So versäumte er den entscheidenden Schritt, da, wie er richtig bemerkt hatte, die Wechselwirkung von Gleichheit und Gegensatz mit der Einfachheit der Vorstellungen unverträglich sei, die Einfachheit

[1]) K. XI. S. 69—124.

[2]) Das Vereinigungsstreben der beiden Töne bestimmte er nach dem Verh. ihrer Schwingungszahlen innerhalb der Periode der Coincidenz (für Grundton und Oktave $^1/_2$, für die Quinte $^2/_3$, die kleine Terz $^1/_5$ usw.), so daß sich ihm das einfache Resultat herausstellte, daß alle Töne harmonieren, deren Vereinigungsstreben größer ist, als $^1/_6$ (a. a. O. S. 383). Vergl. auch Aristoteles, Probl. XIX, S. 38. Volkmann, Lehrb. der Psychologie, herausgeg. v. Cornelius. S. 338 f.

derselben aufzugeben. Erst Zimmermann[1]) leugnete die von Waitz behauptete Einfachheit der Vorstellung des Ton- und Farbenakkordes und scheidet streng die schon mit einer Vorstellung gegebenen sinnlichen Gefühle (die Stoffgefühle) von den ästhetischen (Formgefühlen), welche aus der Verbindung mehrerer Empfindungen derselben Art (Farben, Töne, Licht und Schatten) entstehen, mögen diese nun gleichzeitig (als Akkorde) oder sukzessiv (als Ton- oder Farbenfolgen) auftreten. Er stützte sich hierbei auf die soeben erschienene Helmholtzsche Lehre von den Obertönen und erklärte die ästhetischen Eindrücke gleichzeitiger Töne oder Farben aus der Wechselwirkung mehrerer gleichzeitiger Ton- oder Farbenvorstellungen, welche aber selbst nicht einfach, sondern aus mehreren gleichzeitigen Gesichts- oder Gehörvorstellungen zusammengesetzt, also selbst schon Gesamtvorstellungen sind. Als einfache elementare Empfindungen sind die Perzeptionen der einzelnen Impulse anzusehen, welche der Nerv durch die einzelnen Schwingungen erfährt.[2]) Derselben Ansicht ist Resl,[3]) indem er in dem einzelnen Tone eine Reihe von einfachen Vorstellungen unterscheidet, die nacheinander, durch die Zeiträume von $^1/_8$ bis $^1/_{24000}$ Sekunde getrennt, aus Eindrücken der einzelnen Schallwellen mittels des Nerven in der Seele hervorgehen.[4]) Da seine Abhandlung bereits 1857 erschien, konnte er auf die Lehre von den Obertönen keine Rücksicht nehmen. Dasselbe gilt von Lotzes »Medizinischer Psychologie«,[5]) deren »psychische Oszillationen« sich mit Resls Theorie eng berührt.[6]) Lotze

---

[1]) »Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft.« Wien 1865. S. 43 f., 236 f., 247 f., 262 f. Vergl. auch Pokorny, a. a. O. S. 261 f.

[2]) A. a. O. S. 238 ff. u. 257.

[3]) »Die Bedeutung der Reihenproduktion für die synthetischen Begriffe und ästhet. Urteile.« Zeitschr. für ex. Phil. VI. S. 178.

[4]) Vergl. Pokorny, a. a. O. S. 266.

[5]) S. 204.

[6]) Vergl. Zimmermann, »Einfluß der Tonlehre usw.« A. a. O. S. 60.

erkennt die Schwierigkeit, wie nun diese psychischen Oszillationen sich zu den qualitativ bestimmten Empfindungen verhalten sollen, doch resigniert läßt sie ihn »bei der mäßigeren Hypothese anhalten, daß die Nervenprozesse nur durch jene oft genannten mathematischen Eigenschaften der Schwingungsfrequenz und andere für die Seele als Signale dienen, bald diese, bald jene Empfindungsklasse zu erzeugen, ohne daß der Zusammenhang, auf dem Verständnis und Wirkung dieser Signale beruht, sich noch weiter aufklären ließe.«[1])

Zimmermann schließt sich der Helmholtz'schen Meinung an, nach der die Partialklänge der vernommenen »Klangmasse« wirkliche musikalische Töne sind, und nimmt die denselben entsprechenden »Partialempfindungen« der zusammengesetzten »Klangempfindung« für wirkliche Tonempfindungen. Deshalb muß die Herbartische Vorstellung »von der Einfachheit der Tonempfindungen und deren bloß ‚in Gedanken' als ‚zufällige Ansicht' vorsichgehender Zerlegung in Gleichartiges und Entgegengesetztes aufgegeben und an deren Stelle die mit der Helmholtz'schen Theorie der Konsonanz und Dissonanz mittels der ganz oder teilweise zusammenfallenden oder in Schwebungen verharrenden Partialtöne in Einklang stehende Theorie zusammengesetzter konkreter Tonempfindungen substituiert werden.[2]) Zimmermann versucht nun, die Helmholtz'sche mit der Theorie Herbarts zu vereinigen, die empirische Lehre steht der apriorischen Konstruktion gegenüber.[3]) Nach dieser sahen wir, daß die Töne einfache Empfindungen sind, vermöge einer ‚zufälligen Ansicht',[4]) in Gedanken in Gleiches und Entgegengesetzes zerlegbar. Der Grund der Dissonanz liegt in der Nötigung des Verschiedenen zum Einswerden, wo keine solche vorhanden ist (Oktave) oder völlig überwunden wird (reine Quinte), herrscht vollkommenste Konsonanz. Nach Helm-

---

[1]) Lotze, S. 206. — [2]) A. a. O. S. 61. — [3]) A. a. O. S. 56. — [4]) Hauptprobleme der Metaphysik. § 2, 5.

holz beruht Konsonanz und Dissonanz zweier gleichzeitig vernommener Klänge auf dem Verhalten der beiderseitig mitklingenden Obertöne. »Obgleich obige Namen längst gegeben waren, ehe man von den Obertönen und ihren Schwebungen etwas wußte, so bezeichnen sie doch das Wesen der Sache, ungestörtes oder gestörtes Zusammenklingen, wenn die beiderseitigen Obertöne einander sehr nahe liegen, ohne zusammenzufallen und daher Schwebungen bilden.«[1]) Fallen die Obertöne ganz oder doch teilweise zusammen, so fließen die Klänge in demselben Verhältnis gleichmäßig nebeneinander ab. Um eine Vereinigung zwischen beiden Ansichten zu erzielen, setzt Zimmermann die Abwesenheit von Schwebungen zwischen beiderseitigen Obertönen identisch mit der Abwesenheit der Nötigung zum Einswerden bei der Konsonanz Herbarts. Das von Herbart als Kennzeichen der Oktave angeführte Merkmal, deren Effekt darin bestehe, daß sie 2 sehr leicht zu unterscheidende Töne hören läßt, erklärt sich für Zimmermann aus dem von Helmholtz hervorgehobenen ruhigen Nebeneinanderfließen zweier, genau um eine Oktave voneinander abstehender Töne und der Abwesenheit von Schwebungen zwischen den beiderseitigen Partialtönen zur Genüge. Man habe, um beide Theorien untereinander vereinbar zu finden, nichts weiter zu tun, als die »zufällige Ansicht« Herbarts zur notwendigen zu machen und die Qualität der Tonempfindungen statt für einfach, für tatsächlich zusammengesetzt aus Gleichem und Entgegengesetztem anzusehen. Stumpf[2]) wendet dagegen ein, wenn die Abwesenheit von Schwebungen durchaus entgegengesetzte Vorstellungen anzeige, dann seien nicht bloß Oktave und Grundton, sondern eine zahllose Menge von einfachen Tönen einander durchaus entgegengesetzt. »Der einfache Grundton schwebt in mittlerer Lage auch nicht mit der einfachen Septime,

[1]) »Lehre von der Tonempf.« S. 275.
[2]) Tonpsych. II. S. 183.

weder der großen noch kleinen, nicht mit der kleinen und und großen Sext, — — —, überhaupt nicht mit allen einfachen Tönen, die nicht in seiner nächsten Umgebung liegen, mag das Zahlenverhältnis sein, welches es will.« Damit fiele das ganze Herbart'sche Tonsystem, welches Zimmermann habe retten wollen.

Zunächst ist zu beachten, daß Zimmermann ebenso wie oben Waitz psychologisch gedachte Begriffe auf physikalisches Gebiet überträgt. Die im »musikalischen Denken« notwendigen Gegensätze der Vorstellungen mit den auf das »musikalische Ohr« sich stützenden Schwebungen der Obertöne gleichzustellen ist allein nach diesem Gesichtspunkte betrachtet, durchaus unstatthaft. Zimmermann sucht nun dies durch einen Ausspruch Herbarts selbst zu erhärten.

Im Lehrbuche zur Psychologie[1]) heißt es nämlich, wahrscheinlich habe jeder musikalische Ton seinen eigenen Anteil am Organ. Außerdem wäre nicht wohl einzusehen, wie gleichzeitige Töne gesondert bleiben, und warum sie nicht einen dritten gemischten Ton erzeugen, welche die ästhetische Auffassung der Intervalle vernichten würde. Danach, meint Zimmermann, stände der Verwandlung der Tonempfindung aus einer einfachen in einen Komplex mehrerer gleichzeitigen Empfindungen nicht mehr entgegen. Wir sahen schon oben,[2]) daß jene Stelle in einem merkwürdigen Gegensatze zu den in den rein tonpsychologischen Arbeiten geäußerten Ansichten steht. Dieses erklärt sich daraus, daß hier der »Ton« als einheitliche Vorstellung, hypothetisch zerfallend in Gleichheit und Gegensatz, dort der »Ton« als durch Schwingungen eines Körpers erzeugt, angesehen wird. Daraus ergibt sich, daß die angeführte Stelle wohl schwerlich als Beweis für die Zimmermannsche Gleichsetzung angeführt werden dürfte, da eben in ihrer Verwendung schon jene Identifikation vorweggenommen ist. Ganz

[1]) K. IV. S. 322. — [2]) Siehe S. 109.

abgesehen davon aber sind bei Herbart Gegensatz und Gleichheit in ihrem Verhältnis zueinander Ursache des Streites, wie kann nun der Gegensatz gleich den Schwebungen, also gleich dem Streite selbst gesetzt werden? Stumpf bemerkt richtig, dann müßten sich auch zwischen allen Vorstellungen desselben Sinnes, zwischen allen ähnlichen Vorstellungen Schwebungen zeigen. Wie bemerkenswert auch der Versuch Zimmermanns ist, die Helmholtzsche Theorie mit der Herbarts zu vereinigen, so ist er doch nicht durchführbar, er scheitert an der Unmöglichkeit, eine rein psychologische Spekulation auf metaphysischer Grundlage und unter bewußter Nichtachtung der physikalischen Untersuchungen mit eben deren auf Erfahrung und Experiment gegründeten Ergebnissen in Einklang zu bringen. Ein erzwungener Kompromiß nützt allein nichts, er schadet nur. Daß dem so ist, beweist zur Genüge ein Blick auf die Stumpfschen Auslassungen in dessen Tonpsychologie, deren etwas seltsame Fassung man nur durch mangelnde Objektivität des ausgezeichneten Forschers Herbart und seiner Schule gegenüber erklären kann. Stumpf faßt sein Urteil über Herbart kurz dahin zusammen, daß in den besonderen Bestimmungen über Tonverhältnisse geradezu Alles tatsächlich falsch sei.[1]) Recht hat er darin, daß er die von Herbart zugrunde gelegte temperierte Leiter nicht die Leiter des musikalischen Gehörs, sondern einen künstlichen Kompromiß, wenn auch zugunsten musikalischer Zwecke nennt. Weiterhin bilde die Oktave, als einfacher Ton betrachtet, durchaus keinen Gegensatz zum Grundton, die Oktave müsse dann am wenigsten verschmelzen, die Sekunde am meisten. Hier wendet Stumpf seinen Begriff der Verschmelzung ohne Berechtigung auf die Herbartsche Lehre an, deren Konsonanzbegriff ja auf dem Streite zwischen Gleichheit und Gegensatz beruhte. Bei der Oktave ist nur die eine

[1]) A. a. O. S. 187 f.

Kraft, der volle Gegensatz, wirksam, mit wem sollte diese dann verschmelzen und was folgt aus dieser Art Verschmelzung, die hier rein spekulativer Natur ist, für die physikalische Erklärung? Wenn Stumpf erklärt, man könne Herbart nicht zu denen rechnen, welche die Verschmelzung im Tongebiete beobachtet haben, so hat er im Sinne seiner Terminologie vollkommen recht. Bemerkt er unter anderen: »Fragt man aber, welcher Umstand wohl Herbart zu seiner Behauptung über die Gegensätzlichkeit der Oktave Anlaß gegeben haben könnte, so wüßte ich keinen anderen, als daß die Oktaventöne eben die entgegengesetzten Enden der — — Oktave bilden,« so erkennt man daran nur, daß es ihm nicht möglich ist, bei der Beurteilung psychologischer Dinge sich von seinem physiologischen Standpunkt loszumachen. Herbart war es gar nicht darum zu tun, eine Übereinstimmung mit physikalischen Ergebnissen zu erzielen, immer wieder hebt er hervor, daß ihm die Tonlehre nur zur Bestätigung seiner mathematisch-psychologischen Formen dienen sollte. Aus der Darlegung der gesamten Tonlehre ging hervor, daß Herbart auf der einmal angenommenen Grundlage aus der Metaphysik, der Einfachheit der Seele das Gegeneinanderwirken der Vorstellungen als Kräfte, der Auffassung des Tones als einfacher Vorstellung ohne logischen Sprung und mit großem Scharfsinn sein System aufrichtete. Nur derjenige, der dieses nicht genau kennt, kann ihm Willkürlichkeiten wie die obige vorwerfen und über Dinge, die Herbart sorgfältig, wenn auch in seiner individuellen Art, begründet hat, mit spöttischem Achselzucken hinweggehen. Hätten Herbart die Ergebnisse von Helmholtz zur Verfügung gestanden, vielleicht hätte er einen ganz anderen Weg verfolgt, hätte er andere Resultate erreicht. So hat sein ganzes System nur für die geschichtliche Behandlung der Tonpsychologie einen Wert, indem hier zum ersten Male die Beziehung der Töne untereinander als Verschmelzung und Unterscheidung behandelt und die Untersuchungen über Ton-

empfindungen nach Quantität und Qualität angebahnt wurden.

Zu demselben Resultate gelangt Th. Ziehen in seinem Aufsatze »Über das Verhältnis der Herbartschen Psychologie zur physiologisch-experimentellen Psychologie«.[1]) Nur spricht aus Bemerkungen, wie »Ganz unaufgeklärt bleibt auch bei der Auffassung Herbarts, daß gerade dem vollen Gegensatz der Oktave ein ausgeprägtes Konsonanzgefühl zukommt,«[2]) keine sehr genaue Kenntnis der Herbartschen Lehre. Eine Betrachtung und Beurteilung derselben, sofern sie allem gerecht werden will, kann eben nur von den metaphysischen Grundlagen ausgehen und im rein psychologischen Zusammenhange erfolgen. Ziehen berücksichtigt zwar diesen Ausgangspunkt, begnügt sich dann aber leider mit den Wiederlegungen Stumpfs, denn dieser »habe in bündiger Weise dargetan, daß die Herbartschen Ergebnisse den einfachsten Beobachtungstatsachen der Psychologie widersprechen«. Daß die Beobachtungstatsachen der experimentellen Psychologie nichts mit spekulativer Psychologie zu tun haben, geht aus der »Tonlehre« Herbarts unmittelbar hervor, obwohl von vielen Seiten dieser Gegensatz bestritten wird. Eingehend beschäftigt sich Felsch mit dieser Frage in »Die Psychologie bei Herbart und Wundt«,[3]) wobei er auch auf die Tonlehre und sein Verhältnis zu dem Aufsatze Ziehens zu sprechen kommt. Auch er hebt das Mißverständnis Ziehens hervor, daß Herbart hier die Tonempfindungen behandele, also die physikalischen und physiologischen Bedingungen des Entstehens der Tonvorstellungen mit in Betracht ziehe.[4]) Ebenso weist er die Einwendung zurück, daß die logarithmische Abhängigkeit zwischen Reiz und Empfindung nicht anzurechnen

[1]) Abhandlungen von H. Schiller u. Th. Ziehen. Bd. III. 1900.

[2]) Ziehen, a. a. O. S. 23.

[3]) Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik. 7. Jahrg.

[4]) A. a. O. S. 21. — Felsch a. a. O. S. 457.

sei, weil sich das Gesetz nicht auf 2 qualitativ verschiedene Tonempfindungen anwenden lasse.[1]) Felsch meint, den unter individuellen Verschiedenheiten der Sinne bei den Versuchsobjekten und Beobachtern gewonnenen Beobachtungstatsachen der Physiologen könne eine allgemeine Gültigkeit nicht beigemessen werden.

Die eigentlichen Ausführungen Felschs richten sich gegen die Bemerkung Wundts, daß Herbart »Betrachtungen über die musikalischen Intervalle in Widerspruch mit den physikalischen und physiologischen Tatsachen geraten«.[2]) Er legt dar, daß Herbart zu denselben Resultaten wie jener gekommen sei: auch ihm ist die Oktave und nächst dieser die Quinte die vollkommenste Konsonanz, auch er hält den Grundton des reinen Akkordes für »den bestimmenden, aber selbst am wenigsten bestimmte«.[3]) Leider versäumt Felsch darauf hinzuweisen, daß die Herbartsche Annahme der Zwölfteilung der Oktave sich durchaus nicht »mit den physikalischen und physiologischen Tatsachen« vereinbaren läßt. Aber auch aus anderen Gründen ist der Versuch, beide Richtungen zu vereinigen nicht durchführbar.

Herbart stellt in seinen Untersuchungen Tatsachen auf, die sich mit den rein physikalischen durchaus decken, da er sie ja eben aus der Erfahrung nimmt. Diese beweist er nun mit Hilfe seiner psychologischen Formeln und gewinnt dadurch eine Bestätigung der Richtigkeit dieser Formeln. Die Tatsachen nimmt er als schlechthin gegeben an, stimmen diese mit seinen psychologischen Ergebnissen überein, so ergibt sich dadurch nur die Wahrheit der letzteren. Es kann also nicht wundernehmen, daß die Begriffe der Konsonanz, die Auffassung der Akkorde mit den physikalischen Tatsachen sich decken. Genauer müßte es demnach heißen, daß

[1]) A. a. O. S. 24.

[2]) A. a. O. S. 286. — Wundt, Physiol. Psych. 1873. II. S. 253.

[3]) K. III. S. 113.

die experimentelle Psychologie nicht die Methode billigen könne, mittels derer Herbart die unzweifelhaft feststehenden physikalischen Wahrnehmungen erkläre. Es versteht sich von selbst, daß Herbart nicht die Oktave als größte Dissonanz annehmen konnte, in diese Untersuchungen spielen immer wieder seine reichen Erfahrungen als praktischer Musiker herein. Als letztere war ihm die Oktave vollkommene Konsonanz, als exakter Psychologe mußte er sie als Intervall des größten Gegensatzes annehmen: in der Vereinigung beider Ansichten lag die Schwierigkeit. Wir sahen, daß Herbart das ganze Rüstzeug der Mathematik und Spekulation aufbieten mußte, um dieselbe zu lösen, und können, obwohl wir mit deren Grundlagen auch die Ergebnisse seiner Untersuchungen nicht anzunehmen vermögen, dem streng wissenschaftlichen Geiste, der die ganze Methode aufbaut und streng logisch vorwärts schreitet, nichts unsicher und unbeachtet lassend und immer die Verbindung mit Metaphysik und praktischer Philosophie wahrend, unsere aufrichtige Bewunderung nicht versagen. Wie Herbarts ganzer Psychologie, so wird in der Geschichte auch immer der »Tonlehre« die Bedeutung zuerkannt werden müssen, aufklärend, vorbereitend und befruchtend auf die Zukunft eingewirkt zu haben.

Schlußbetrachtung.

Unter dem Gesichtspunkte der Musik wurde das ganze Leben Herbarts, seine gesamte Ästhetik und ein großer Teil seiner Psychologie berührt. Wie aus demselben einen Geiste diese Verschiedenheiten hervorgingen, so können auch jene 3 Gebiete nicht ohne die innigsten wechselseitigen Beziehungen bestehen.

Im ersten trat uns die Musik als ausübende Tonkunst entgegen, welche wichtige Aufschlüsse über ein inniges Gefühlsleben, eine hochentwickelte künstlerische Phantasie gab. Hier war sie dazu berufen, einen harmonischen Ausgleich für die einseitige Geistesarbeit zu bieten, den Jüngling sein empfindsames Zeitalter ganz und anteilnehmend auskosten zu lassen, dem Manne eine verbindende Stütze in Freundschaft und Geselligkeit zu sein.

Für die ästhetischen Untersuchungen gewann naturgemäß die Tonkunst die erste wissenschaftliche Bedeutung. Ihre eingehende Kenntnis konnte nicht ohne Einfluß auf dieses Gebiet bleiben; so ward sie als die den entwickelten ästhetischen Prinzipien am nächsten stehende Kunst erkannt. Ihre von gleichzeitigen anderweiten Fassungen weit entfernte Formulierung übte einen entscheidenden Einfluß auf die künftige Musikästhetik aus.

War in der Ästhetik der Zusammenhang mit der Wirklichkeit noch streng gewahrt, so erhebt sich die Verwendung der Tonlehre in der Psychologie ganz in die Sphäre exaktester Wissenschaft. Hier ist nur vom »musikalischen Denken« die Rede, die praktischen Ergebnisse werden nur vergleichsweise herangezogen. Kamen in der Ästhetik die praktischen Geschmacksurteile der musikalischen Anschauung in Betracht, so werden hier in reichem Maße die theoretisch erworbenen Kenntnisse der Harmonielehre und physikalischen Berechnung verwandt. Die Beziehung zur praktischen Philosophie werden dabei angedeutet.

So trägt die Untersuchung der musikalischen Beziehungen Herbarts nicht unwesentlich zu der Kenntnis des »ganzen Menschen« bei. Hat dieselbe für sein Leben rein biographischen Wert, so zeigt sie andrerseits, wie jene Liebhaberei entscheidend in sein ganzes Lebenswerk eingreift. Ließ ihn seine angespannte Tätigkeit als Hochschullehrer und Schriftsteller zwar nicht dazu kommen, seine musikalische Liebhaberei so zu entfalten, wie er es wohl selbst oft gewünscht haben mochte, so verflocht dieselbe sich jedoch ungesucht mit seinen wissenschaftlichen Arbeiten. Daß die Tonkunst hier namentlich in der Psychologie aller Gefühlselemente entkleidet

auftritt, findet seine hinreichende Erklärung in der streng wissenschaftlichen Objektivität des Philosophen. Daraus auf den Menschen schließen zu wollen, wäre ein unverzeihlicher Irrtum, die künstlerische Veranlagung desselben konnte zwar durch andere Aufgaben zurückgedrängt werden: den warmen, lebendigen Untergrund, der immer wieder hervorbricht, bildet sie zweifelsohne. Wenn Rist, gerade ein Freund, der ihm durch die Künste aufs engste verbunden war, von ihm sagt »Quo nunquam candidior fuit annima!«, so ist vorzüglich jene Seite seines Wesens damit bezeichnet. Gerade diese seltene Fähigkeit, objektiv klar zu denken, unter Hintansetzung aller persönlichen Wünsche und Neigungen nur die Wahrheit als obersten Leitstern anzuerkennen, und doch ein reiches Gemüt und ein gefühlvolles, innig bewegtes Innenleben sich zu bewahren, nötigt immer wieder neue Achtung vor diesem einzigartigen Geiste ab.

Literatur.

Zugrunde liegt die Ausgabe der sämtlichen Werke von Karl Kehrbach (Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann], Langensalza, zitiert K.), außerdem die Briefe in den Ausgaben von

Ziller, Herbartische Reliquien;
Zimmermann, Ungedruckte Briefe von und an Herbart;
Fritzsch, »Briefe Herbarts an Drobisch.« (Jahrb. des Vereins für wissenschaftl. Pädagogik. XXXIV, 227—278 (1902) und XXXVII, 154—206 (1905);
die Manuskripte der Briefbände der Gesamtausgabe von Kehrbach. (Bd. XVI—XVIII, zitiert Briefb.)

Im besonderen für

Teil I:

Alfr. Ziechner, Herbarts Ästhetik. (1908.)
Hartenstein, Kleinere philos. Schriften. Bd. I. (1842.)
H. Ratjen, »J. E. v. Bergers Leben.« (1835.)
E. Campe, »Aus dem Leben von J. D. Gries.« (1855.)
Thilo, Flügel, Rein, Rude, »Herbart und die Herbartianer.«
Eilers, »Meine Wanderung durchs Leben.« Bd. I.
Voigdt, »Zur Erinnerung an J. F. Herbart.« (1841.)
O. Flügel, »Herbarts Lehren und Leben.« (1907.)
Wolfram, »J. F. Herbarts Ansichten über Musik.« (1882.)
Lamprecht, »Deutsche Geschichte.« VIII, 1 u. 2.

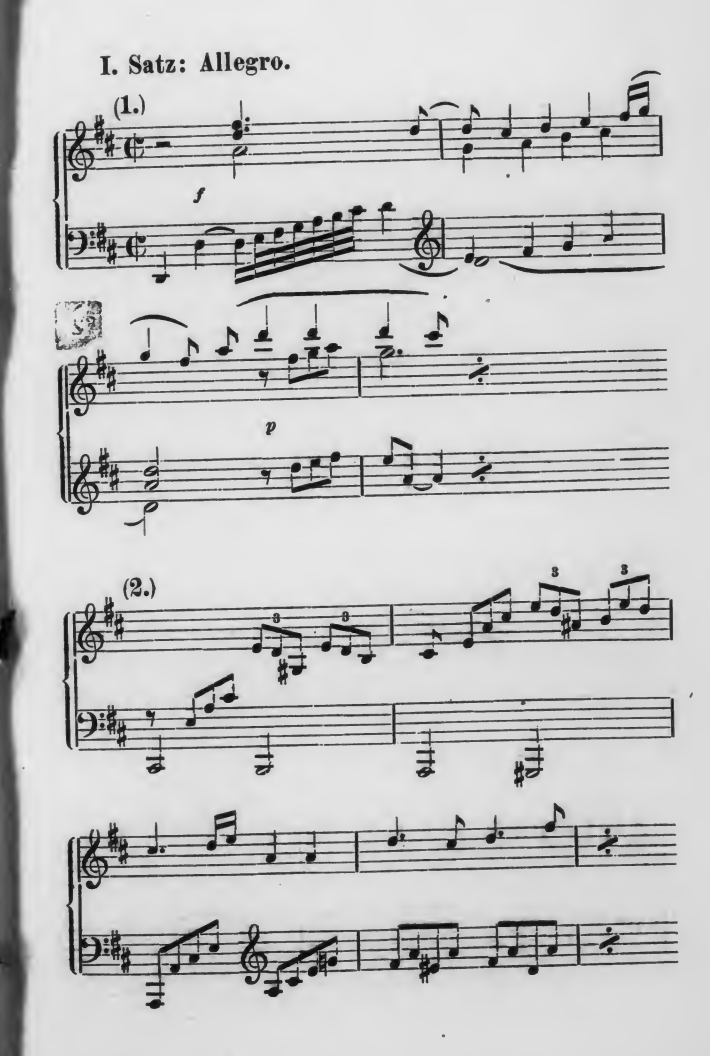
Teil II:

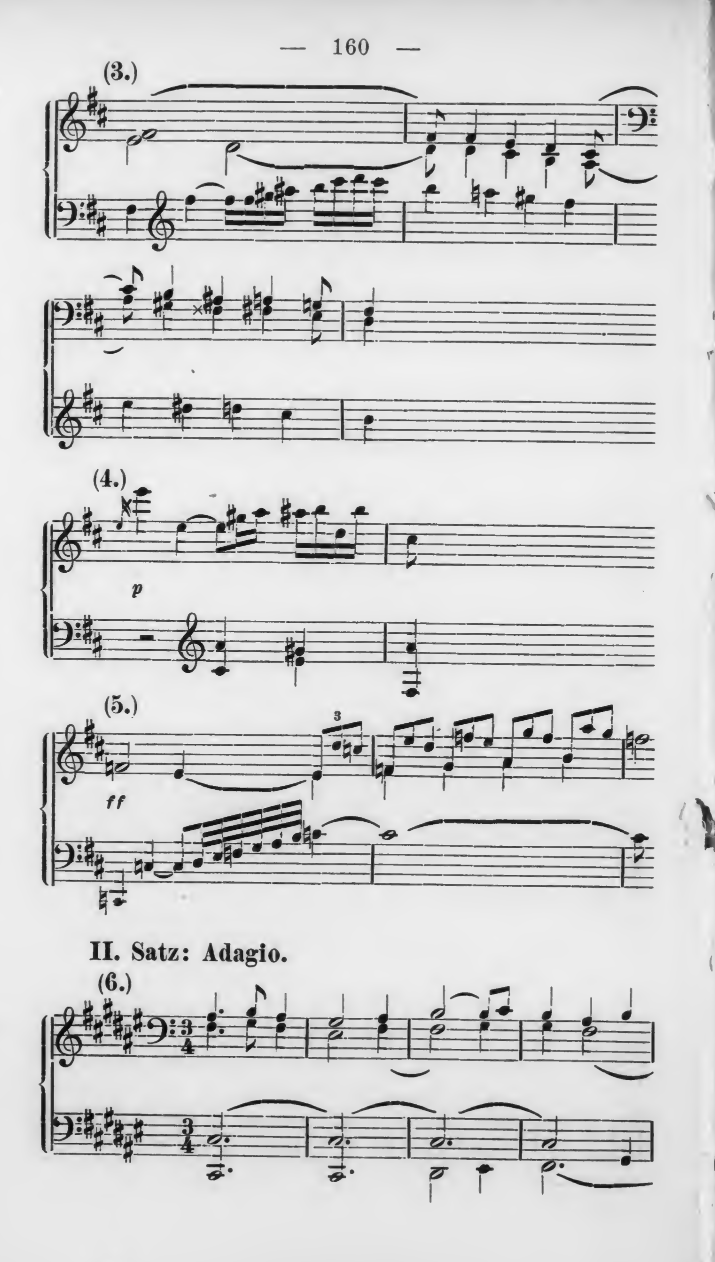
Volkelt, System der Ästhetik.
E. v. Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant.
Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland.
Fechner, Vorschule der Ästhetik.
Zimmermann, Geschichte der Ästhetik.
" Allgemeine Ästhetik.
" Reform der Ästhetik als exakte Wissenschaft.
Hostinsky, Herbarts Ästhetik.
Nahlowsky, Ästhet.-kritische Streifzüge.
Hemslick, Vom Musikalisch-Schönen. (11. Aufl.)
an

Riemann, Die Elemente der musik. Ästhetik.
Siebeck, Grundfragen zur Psych. u. Ästh. der Tonkunst.
Stumpf, Tonpsychologie.
Moos, Moderne Musikästhetik.
Flügel, Das Absolute in den ästhetischen Urteilen.
Kant, Kritik der Urteilskraft. (Reclam.)
Schopenhauer, Die Welt als Wille u. Vorst. (Werke, Bd. II.)
Schelling, »Philosophie der Kunst.« (W. in Ausw., Bd. III.)
Hegel, Vorlesungen über Ästhetik. (Werke, Bd. II.)
Schiller, Briefe über die ästhet. Erziehung.
Herder, Ges. Werke. XII.

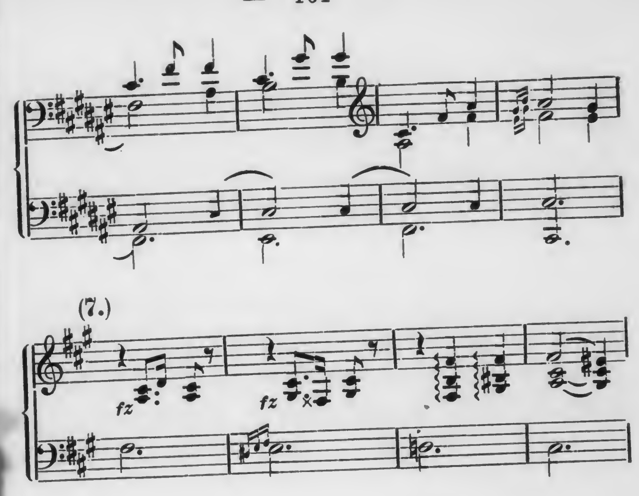
Teil III:

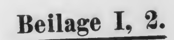
Wundt, Grundriß der physiol. Psychologie.
Volkmann, Lehrbuch der Psychologie. (1884.)
Schilling, Die Reform der Psychologie durch Herbart.
Pokorny, Die Hauptlehre von den Gefühlen bei Herbart und seiner Schule.
Waitz, Lehrbuch der Psychologie als Naturwissenschaft. (1849.)
Zimmermann, Allgemeine Ästhetik. (1865.)
„ Über den Einfluß der Tonlehre auf Herbarts praktische Philosophie.
Resl, Die Bedeutung der Reihenproduktion für die synthetischen Begriffe und ästhet. Urteile.
Lotze, Medizinische Psychologie.
Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen.
Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik.
„ Handbuch der Musikgeschichte. I, 1 u. 2.
Drobisch, Über die mathematische Bestimmung der Intervalle.
„ Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur.
„ Über reine Stimmung und Temperatur.
Stumpf, Tonpsychologie. Bd. II.
Ziehen, Über das Verhältnis der Herbart'schen Psychologie zur physiologisch-experimentellen Psychologie.
Felsch, Die Psychologie bei Herbart und Wundt.
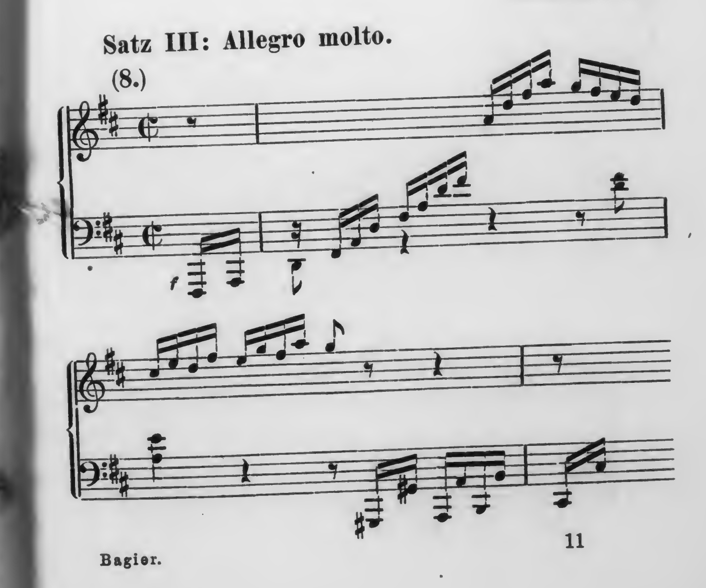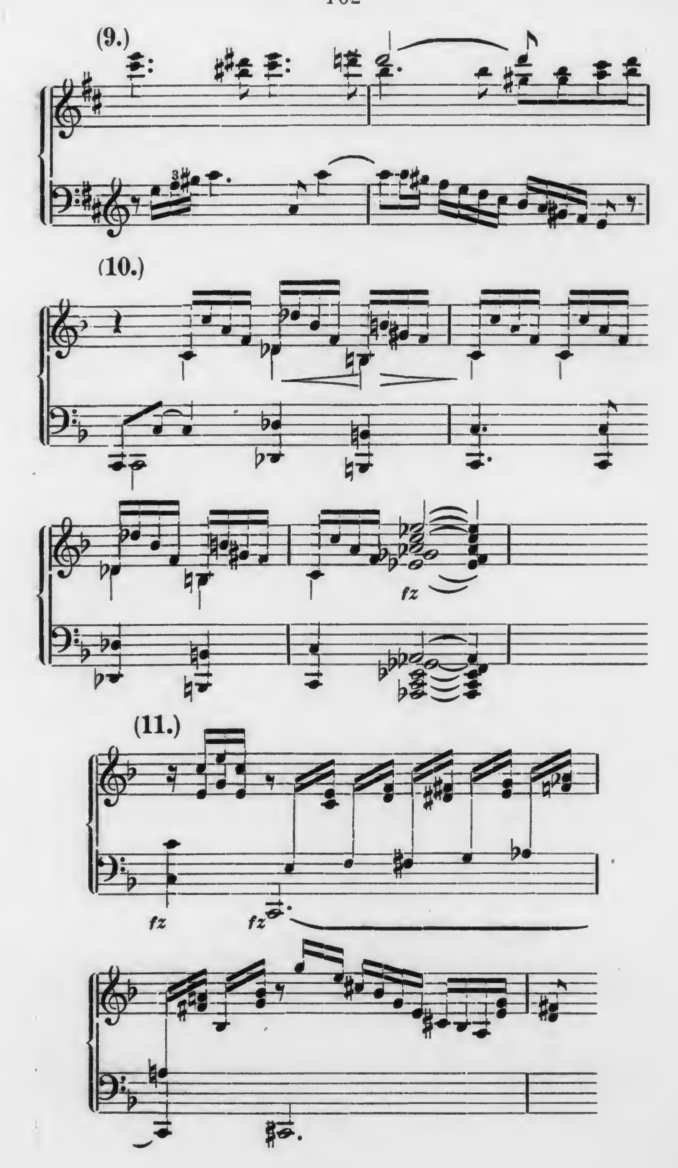









Beilage I, 2.

Satz III: Allegro molto.

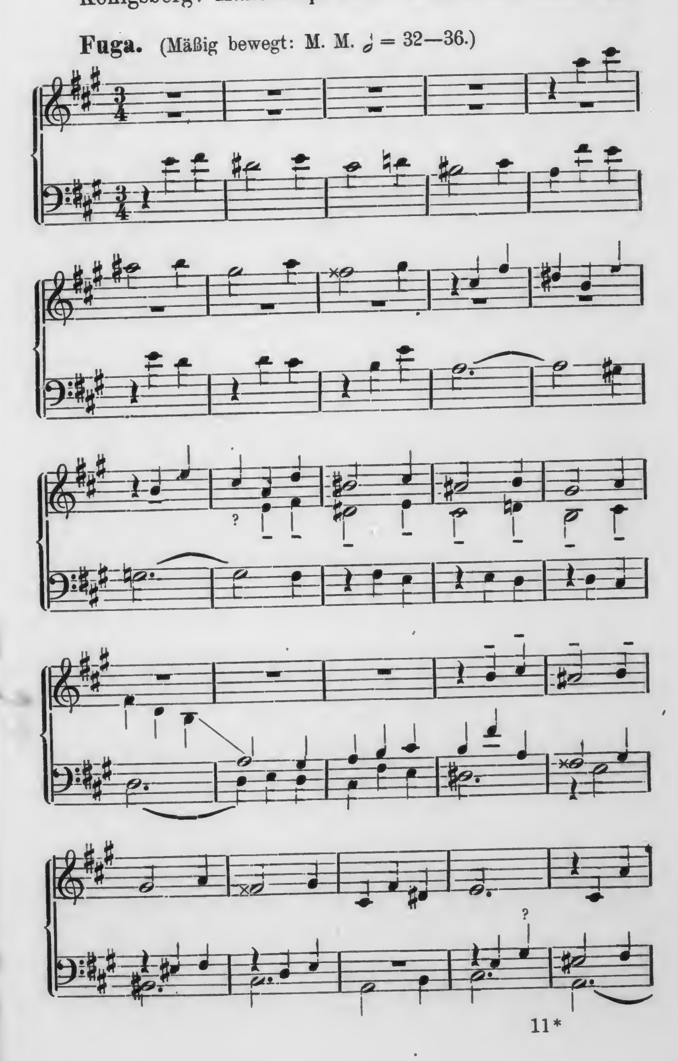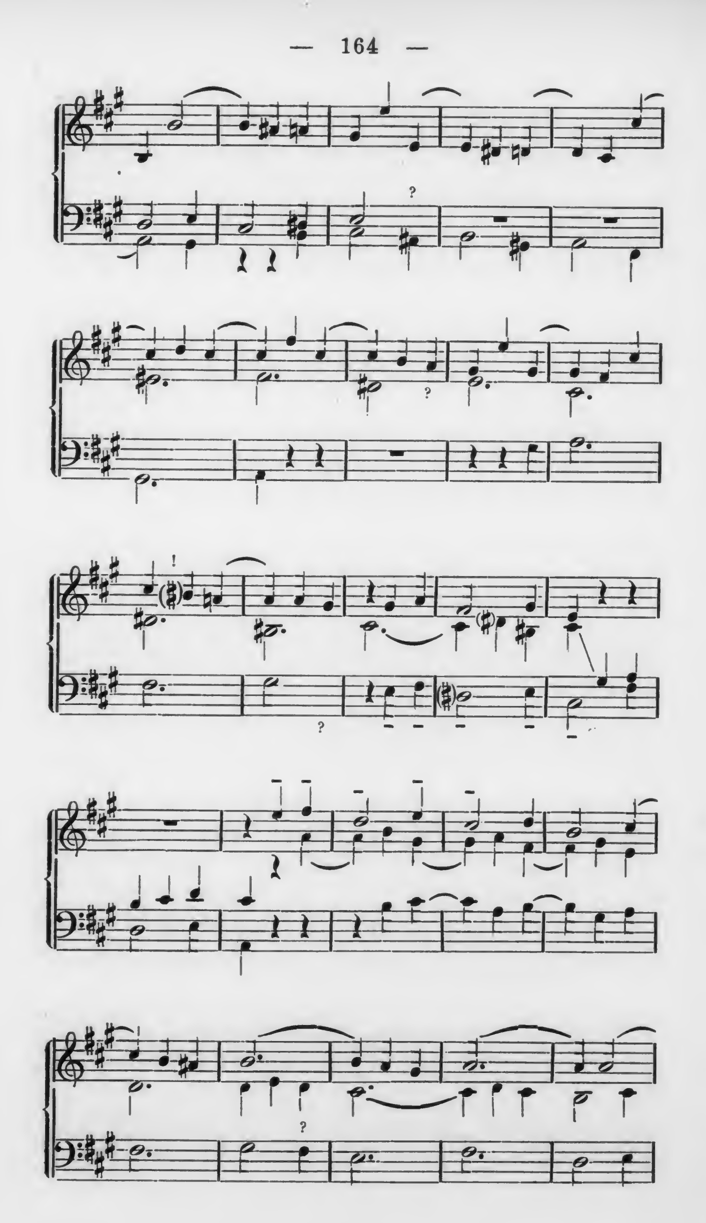




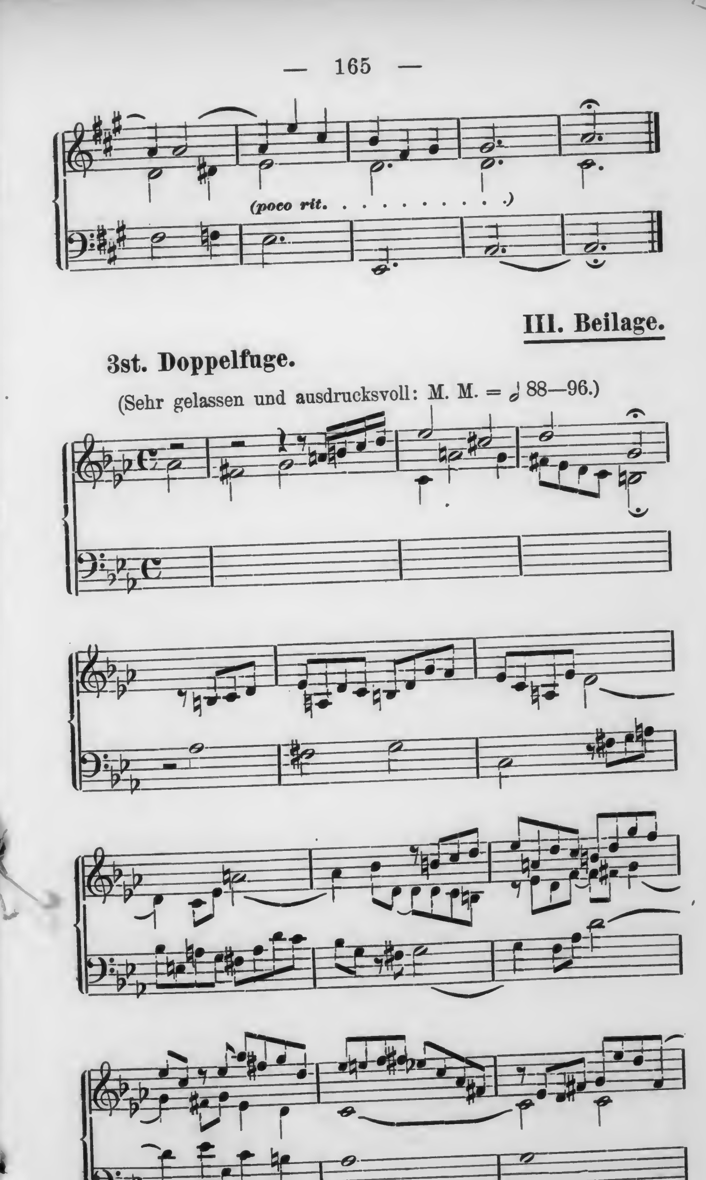
II. Beilage.

Königsberg: Manuskript 2097. 3. Seite des Umschlags.

Fuga. (Mäßig bewegt: M. M. 𝅗𝅥 = 32—36.)



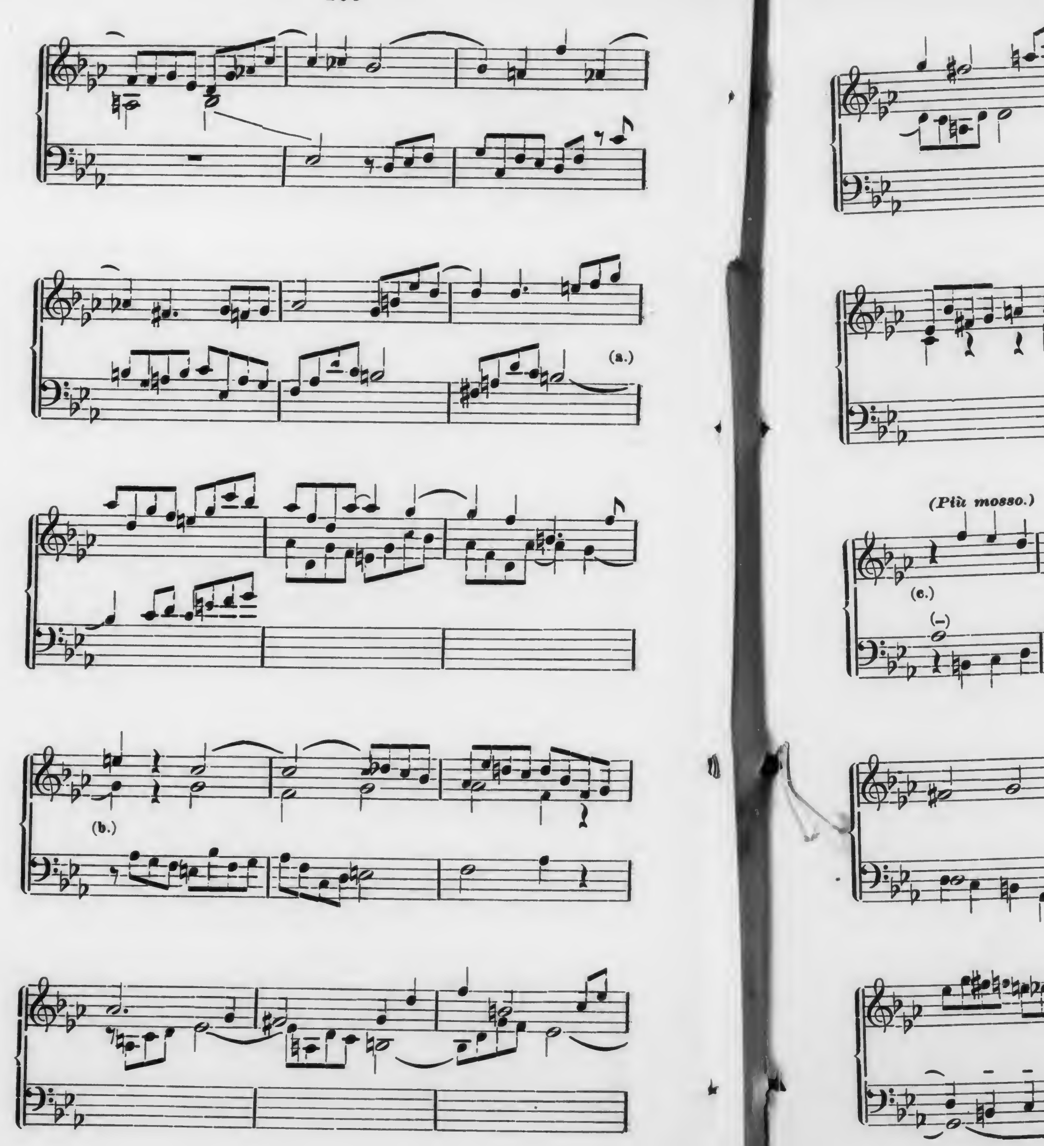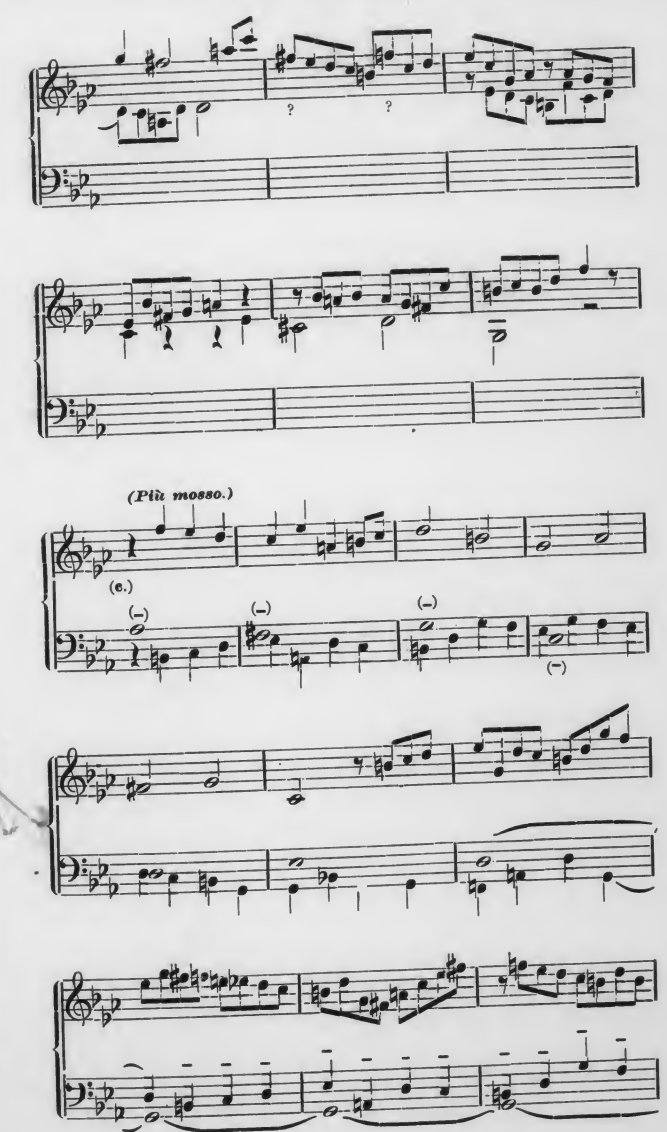




III. Beilage.

3st. Doppelfuge.
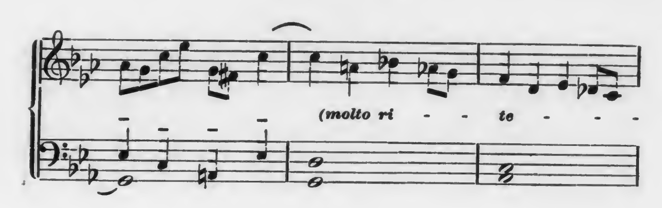
(Sehr gelassen und ausdrucksvoll: M. M. = 𝅗𝅥 88—96.)
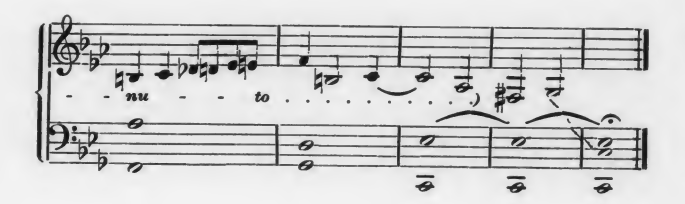


(a.)
(b.)



?
?
(Più mosso.)
(c.)





Lebenslauf.

Ich, Guido Rudolf Georg Bagier, evangelisch-reformierter Konfession, wurde als Sohn des Kaufmanns Rudolf Bagier am 20. Juni 1888 in Berlin geboren.

Ich besuchte 3 Jahre die Bürgerschule in Dresden und sodann 9 Jahre in derselben Stadt das Annenrealgymnasium. Nach abgelegter Reifeprüfung bezog ich Ostern 1907 die Universität Leipzig, um mich dem Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Pädagogik zu widmen. Ich hörte Vorlesungen der Herren Professoren Barth, Heinze, Lamprecht, Lipps, Köster, Prüfer, Riemann, Schering, Volkelt, Wundt und nahm teil an musikwissenschaftlichen, an philosophischen und an pädagogisch-philosophischen Seminarübungen.

Allen meinen verehrten Lehrern drücke ich herzlichen Dank aus, insbesondere den Herren Professoren Dr. H. Riemann, Dr. J. Volkelt und Dr. P. Barth.